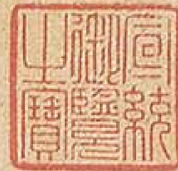


当代书法研究丛书

涂抹与速度

主编 / 谭振飞
副主编 / 王客　龙友

版权信息

书名:涂抹与速度

主编:谭振飞

副主编:王客,龙友

ISBN:9787508695211

中信出版集团制作发行

前言

邱振中（中央美术学院教授、博士生导师）

“当代书法研究丛书”入选的文章，20世纪70和80年代出生的作者占了大半。一代新人已经登上书法研究的舞台。

20世纪70年代后期，中国开始了巨大的变化。书法当然不在社会变动的中心，但是对于一个专业领域，仍然是一个崭新阶段的开始。从70年代末到21世纪初，这三十年可以看作书法专业教育的发展时期。三十年的努力，从人员寥落的专业队伍到几十个院校的书法专业，虽然还存在种种困难，但它为有理想有抱负的后来者提供了深入和发展的可能。

最近十几年的收获，展现出书法领域新的气象。

作为学术和艺术的书法，已经成为当代文化中不可忽视的存在。

常常听到人们说，书法不受重视，书法领域缺少人才。

不是这样。社会的变化，新兴领域的兴起，使有才华的年轻人分散到众多的领域。哈斯克尔就说过，许多有才华的年轻人去电影领域，投身美术领域的人才少了。但一个领域，总会有各种机缘带来杰出的青年，何况一个领域只需要几位真正的好手，情况便截然改观。

这样潜在的好手，我认识的就有几位。

一位朋友激动地问我，是谁？我没有回答。成才是艰难之事，文化中重要人物的出现，除了才华，还需要有知识、涵养以及性格和意

志的磨砺。有一个方面的欠缺，便难以成就。但我心中是祈愿着，也深信着的。

一代人有一代人的使命。每一代人的问题，要一代人自己去寻找。

如果把20世纪分为三个阶段，成长于20世纪前期的一代，继承传统者，在抱负、深度、锐意上不输于他们的前辈，沙孟海《近三百年的书学》可以看作这一代胸襟与识见的代表；中西融会者如宗白华，既有对书法的高度敏感，亦有对感受的精辟分析，他们为书法的现代思考开辟了一条新路。

接下来的一代，把对书法的思考融入当代学术，提出一些前人不曾提出的问题，既在当代学术的框架中做出解答，亦构建新的概念系统，慎重提出由书法而引发的种种问题。所提出问题的尖锐、深切，不下于其他相关学科。

对新的一代，我的希望是，对书法的视觉、精神含蕴继续深入，通过书法解释中国艺术中的深层机制，再由此而深入中国文化从未被阐释的秘密，也注重新的内涵的培育与阐释。阐释是从无到有的过程，不避草创、不避新见、不避论争，一点点积累书法新的含义。这需要新的创作的配合——只有独特的视觉图形才能表现独特的精神内涵。你们有你们不可替代的一代人的生存感受。

书法评论和历史陈述，归根结底要落实在问题上，不管你从事的是哪个分支，一定要有比前人更进一步的问题。

论述要严谨，要戒绝任何草率之处。文字不仅是给书法界读的，更是给所有关心感觉和思想的人读的，是给某些更苛刻的读者来读的。资讯的发达，使人们觉得“文章千古事”的时代已经远去，但每个

时代总会留下一些感觉和思想的痕迹，我希望这个时代留下一些有关于书法的内容。

波德莱尔说：年轻人写作，即使报酬微不足道，也必须竭尽全力。

书法的未来在你们的手上。让书法成为中国文化研究的重要领域，从书法出发对中国的艺术、文化、哲学进行反思，并推动有关领域的进展。

书法应当为当代艺术、当代思想提供不竭的灵感。

关于创作。过去的书法，是学习一种风格，在长期的磨炼中塑造自己的感觉和书写习惯，形成自己的面目；但现在的书法创作，是从掌握经典的核心技巧入手，并想象、发明新的手段——因为表达新的生存感受的需要，其中当然也包括你对传统的感悟，但那不是唯一的，甚至也不是主要的目标——最重要的是作者人性的、当代生存的内容。

对任何已有风格的模仿都是练习。只有经过了这个阶段，书写才成为表达内心生活的手段。不过不是所有内心生活都有同样的价值，只有深刻的人性以及内心生活，才有可能成为称得上是对作品的书写支持。

所有人都在努力工作，为了让你们确立更宏伟的目标。

2018年5月31日 北京

论涂抹：书法的边界与意义

丘新巧

> 无意识的图形—形式、作为图形性的形式将是一种反—好的形式（une anti-bonne forme），一种坏的形式。我们可以说它是狄奥尼索斯式的——作为对整体统一性漠不关心的能量。
>
> ——利奥塔

一、涂抹作为理想

涂抹是一种非常特殊的书法现象，它只会出现在属于日常书写范畴内的作品中，对于涂抹现象的考察可以触及书写之边界的问题。在进入对涂抹本身的讨论前，我们应该问这个问题：在书法的传统中人们是如何接受涂抹的？让我们通过一个事例来进入。明代吕坤在其《呻吟语》中记载了这样一件事情：

> 隆庆戊辰，永城胡君格诚登第，三场文字皆涂抹过半，西安郑给谏大经所取士也，人皆笑之。后余阅其卷，乃叹曰："涂抹即尽，弃掷不能，何者？其荒疏狂诞，绳之以举业，自当落地。而一段雄伟器度、爽朗精神，英英然一世豪杰如对其面，其人之可收，自在文章之外耳。胡君不羁之才，难挫之气，吞牛食象，倒海冲山，自非寻常庸众人。惜也！以不合世调，竟使沉沦。"余因拈出以为取士者不专在数篇工拙，当得之牝牡骊黄之外也。(注)

真正打动吕坤的主要不是这篇考卷的文章和书法，他对这两方面都只字未提。吕坤眼中的那一段“雄伟器度”和“爽朗精神”，正是由“涂抹即尽”这个行为引发的。在吕坤的想象中，正因胡格诚身上秉承的不羁之才、难挫之气，使其即使在写文章的过程中遭遇了各种困难挫折，他仍然不顾一切地在写作中挺进，而不惜最终是满纸涂抹的结果。涂抹，在此成为一个最注目的标志和桥梁，通过它，某种只能得之于“牝牡骊黄之外”的理想信念被捕捉到，那个超越于文辞和书法之外的、有着“本然之天”的人本身得以完整地现身。

但在这篇主题为《词章》的文章里特举这个例子似乎是一件奇怪的事，因为涂抹本身与文辞和书法没有直接关系。但因为对于吕坤来说，真正重要的是那个作为书写者的人本身，它才是真实而自然的东西，为了这个目的，文辞和书法就必须是被超越的、仅仅作为手段的东西。词章的目的是“因文可得其心，因心可知其人”，[注]通过涂抹这种极端的书写方式以造成完全透明的中介，“其人”便以最便捷、最直接的途径被感知到。在《词章》一篇中吕坤同样谈到书法，指出“同归于任其自然，不事造作”才是书法的理想境界。涂抹，正因其对文辞和书法的双重否定，便成为连通自然的理想中介方式，而那位纵横涂抹的作者，便得以穿过由涂抹打开的空间，以其不羁而崇高的形象浮现于纸上。

可令吕坤深感惋惜的是，“庸常众人”无法看到这种种关于涂抹的妙处。他们缺少精英文化中解码这个现象的必要钥匙，因此他们只能以涂抹自身的那种否定性来看待涂抹，把它视为全然无用的、被抛弃、被否定了的东西——他们只能站在涂抹的内部看待涂抹，而无法越过这个立场看到涂抹中的言外之意和字外之象。换言之，他们并不把涂抹视为一种对书法必要的“补充”，而是把涂抹视为自足的，因此也就是完全没有意义的实体。

吕坤所提及的故事或许并不被视为一个关乎书法的案例，然而，作为一种书写的极限，涂抹已经在某种程度上越过书法的边界了，毕竟书法始终是种奠基在文字之上的艺术。如果说吕坤的例子并不那么具有代表性，那么接下来我们将集中考察《祭侄文稿》这件有着大量涂抹现象的著名作品，看看人们对它的接受和评价会把我们引到什么地方。

古人无论是写信札还是做文章，都有起稿的习惯。而《祭侄文稿》（图1-1）那满纸的涂抹，暗示着它是最初始的、即时的书写状态下的产物。换言之，如果没有这些涂抹痕迹，我们便不容易便捷地辨认出它的草稿的性质，有了这些涂抹，这件作品仿佛被注入了强劲的生机和蹦动的血脉，书写的激情、愤慨和悲哀在涂抹的映衬下变得更加震撼人心。后人面对这件杰作，无不惊叹于这种活生生的力量：

> 公字画雄秀，奄有魏晋而自成一家。前辈云，书法至此极矣。纵笔浩放，一泻千里，时出遒劲，杂以流丽。或若篆籀，或若镌刻，其妙解处，殆出天造，岂非当公注思为文，而于字画无意于工而反极其工邪。（宋·陈深跋）
>
> 诸贤品题，以为告不如书简，书简不如起草。盖以告是官作，虽端楷终为绳约，书简出于一时之意兴，则颇能放纵矣。而起草又出于无心，是其心手两忘，真妙见于此也。（元·张晏跋）
>
> 盖亦取其行书之妙也。况此二帖皆一时藁草，未尝用意，故天真烂漫出于寻常畦径之外。米氏所谓忠义愤发，顿挫郁屈，意不在字者也。（明·文徵明跋）

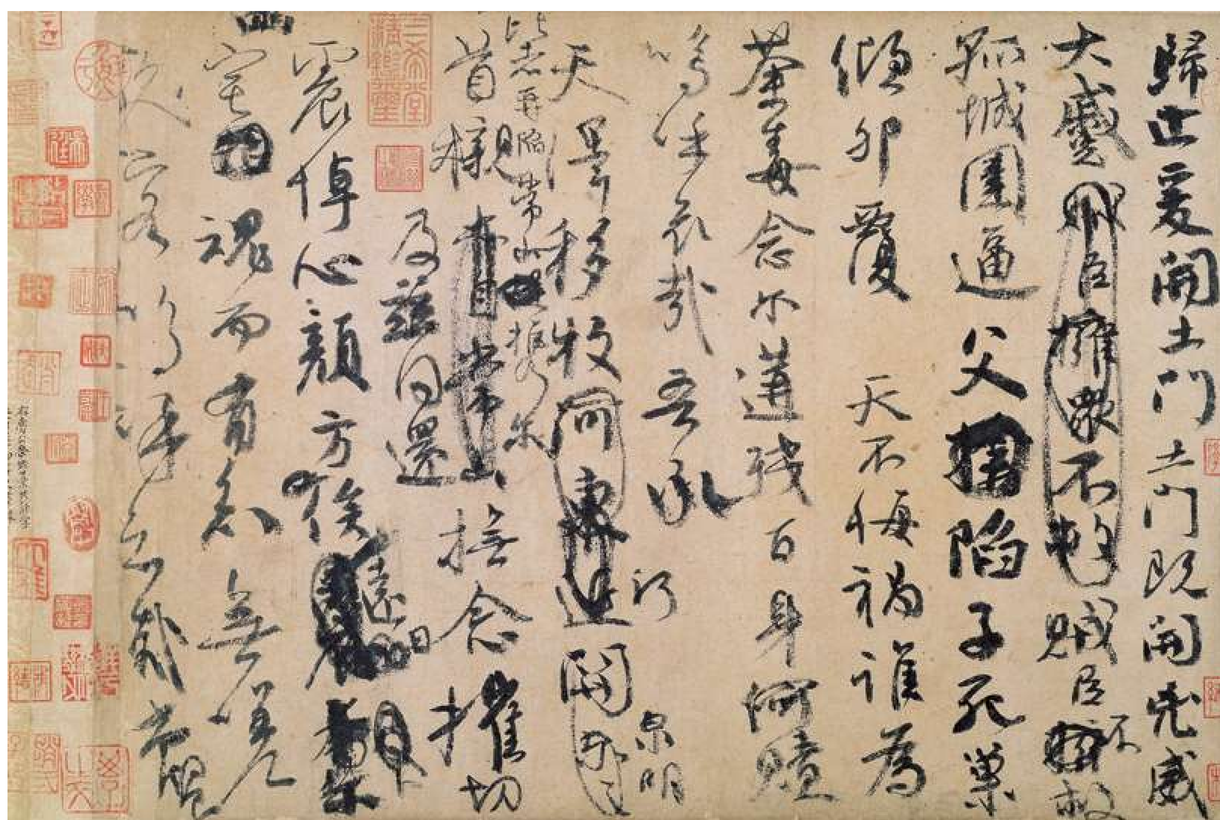
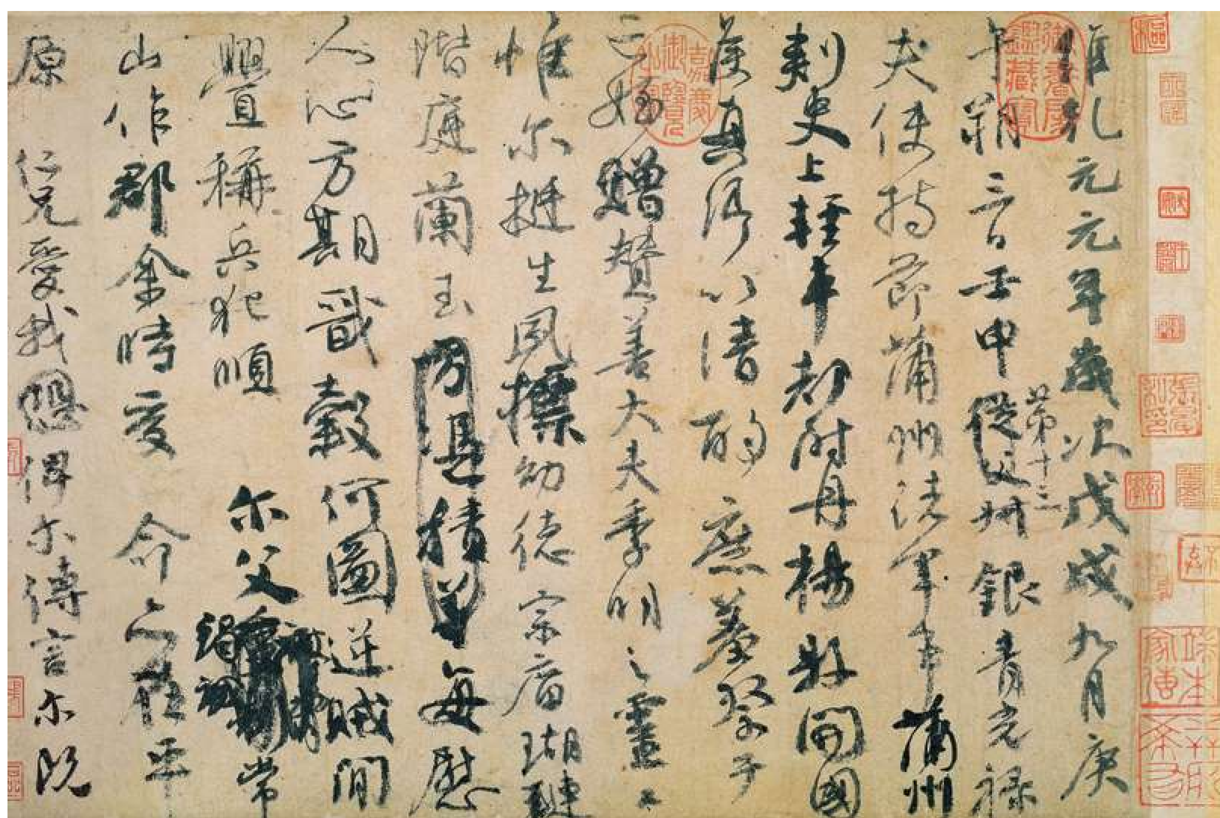


图1-1 唐 颜真卿 《祭侄文稿》



值得注意的是张晏在题跋中提到的“告”“书简”和“起草”的等级结构，代表着愈发接近理想的自然状态。这些题跋无一例外地把赞美的话语指向“无意”的书写，这“无意”当然指的是其书法意识全然淹没在文字的使用过程中的那个状态。直到现代人们同样热衷于以此方式理解这幅杰作诞生的来源，如朱关田同样激情洋溢地赞叹这件作品在书写时“悲愤交加，情不能自禁，其意固不在文字之间，而顿挫纵横，一泻千里，终为千古绝调。”[注]而由涂抹所标示出的这种“无意”，使得内在于文字中的那股愤激和忠义，以愈发不可遏制的方式，在任何与观者触目的瞬间勃然喷发。

如果我们需要更准确地理解作为补充的涂抹在书法当中的重要性，赵孟頫的《秋深帖》（图1-2）是一个绝佳的例子。在这件作品的末尾留下了一处涂抹的痕迹，是它暴露了书写者行笔时的那种志得意满的姿态：在发现错误之前，赵孟頫已经匆匆地署上了自己的而非他妻子的名字。一股来自潜意识中的欲望突然打断了他的思虑，他或许

急着将这次精彩的书写打上自己的烙印。即便没有涂抹的痕迹，这件作品也足够精彩，但如果这种精彩是一种更加动人的力量，它便需要一个小小的补充。这一点涂抹的痕迹，既作为补充，也作为一个确凿无疑的标志，标志着这件作品那不可多得的、非凡的艺术魅力，标志着一个更生动的作者的鲜活在场。

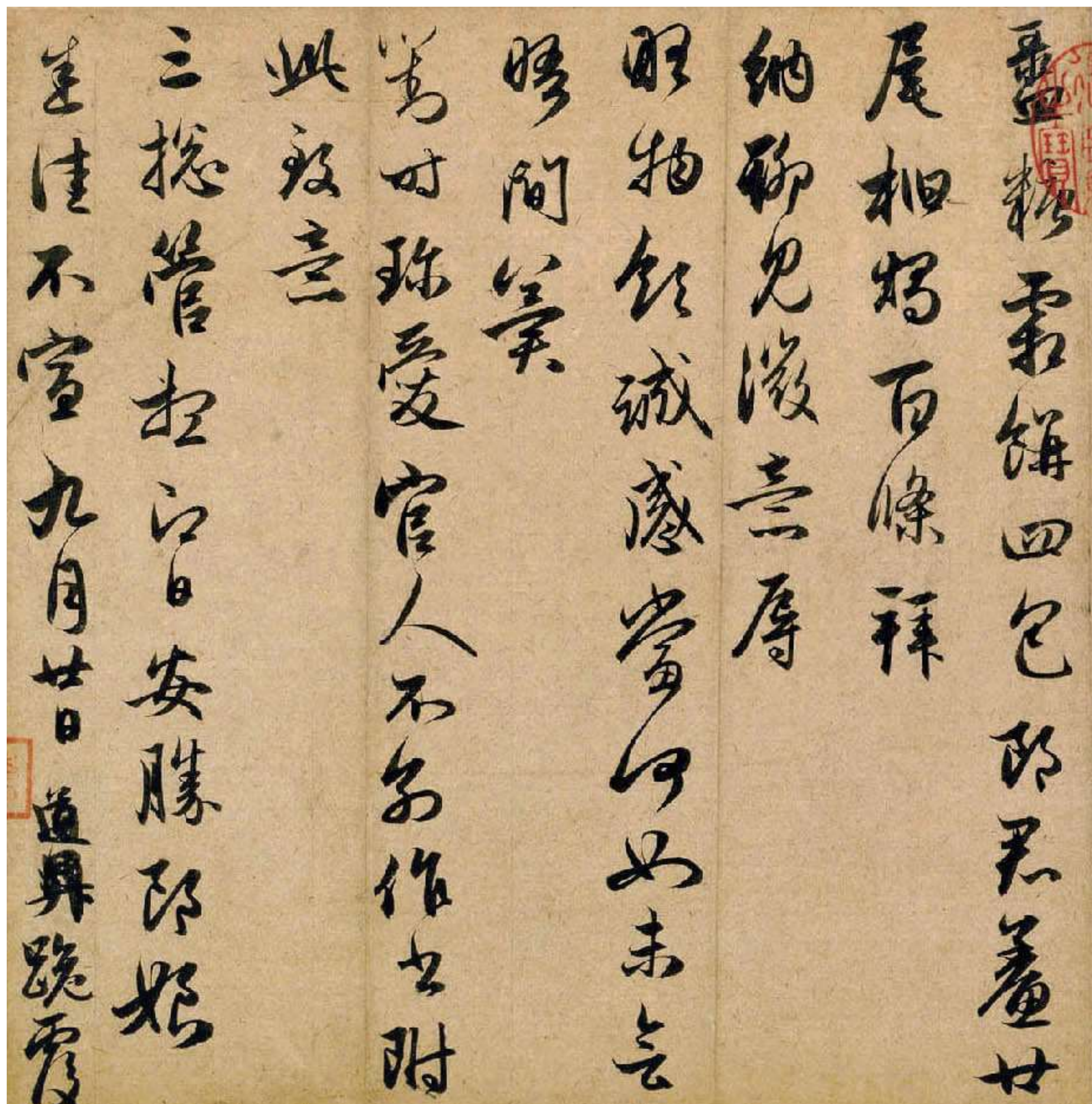
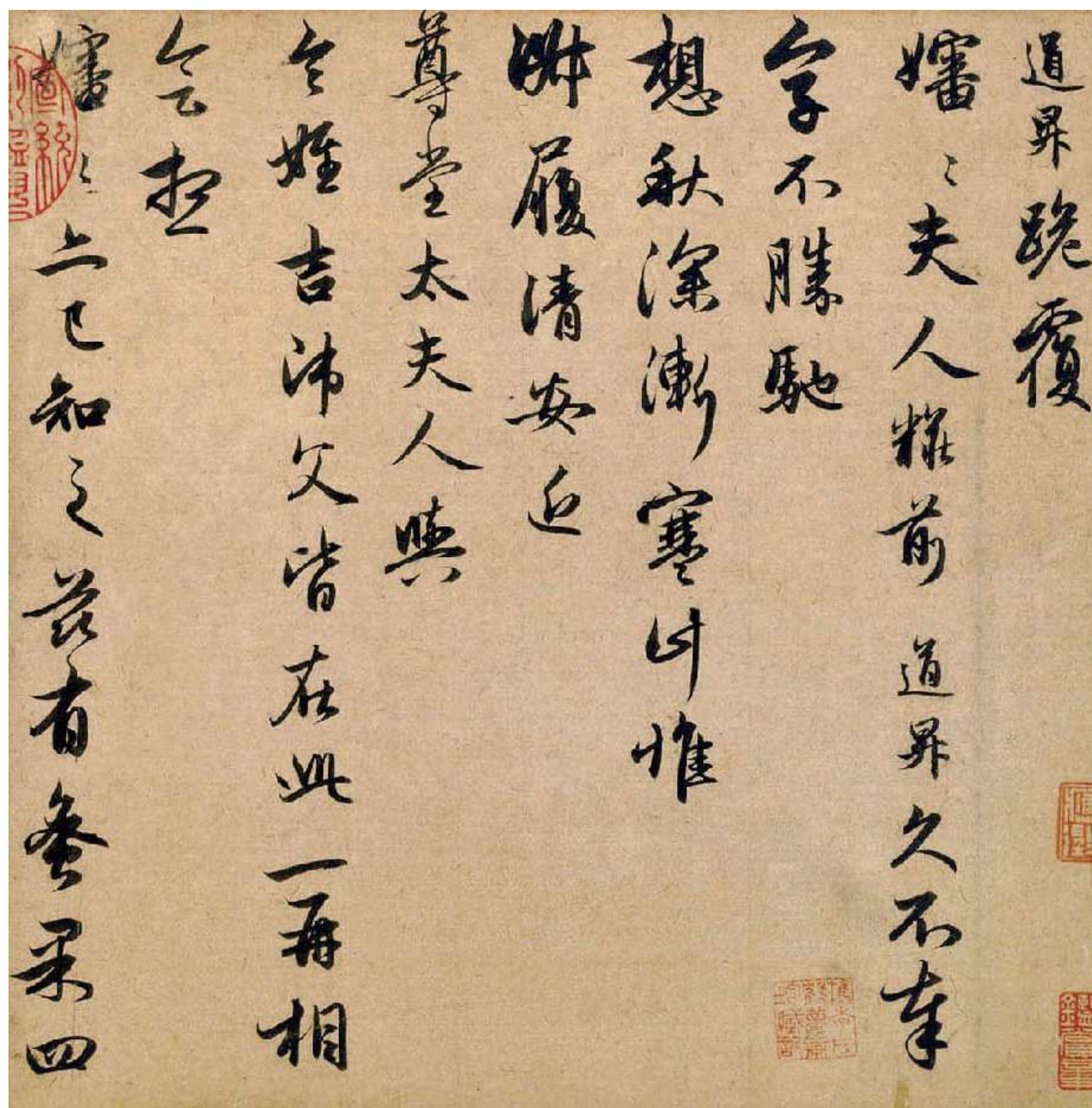


图1-2 元 赵孟頫 《秋深帖》



道昇跪覆
嬸嬸夫人粧前 道昇久不奉
字不勝馳
想秋深漸寒計惟
淑履清安近
尊堂太夫人與
令姪吉師父皆在此一一相
會聚
嬸嬸亦已知之茲有蠶桑四

于是，涂抹作为一种彻底无意的行为，把我们带到了古典美学的一个最前沿的位置。那么，究竟什么是涂抹?

二、什么是涂抹?

涂抹当然诞生在日常书写的土壤上。日常这个概念内在地包含了实用性、重复性和延续性的维度。任何被称之为日常的东西，都是在人们的生活中反复上演的东西，并且它们以其缓慢的节奏延续着。所以与“日常”相对的，恰恰是那些在我们的生命中陡然出现的，使我们的生活轨迹突然变换了节奏的、跳跃性的东西——与日常相对的东西只能是具有重大意义的、转折性的、开启了新的时间方向的“事件”（event）[注]。

正如我们所反复强调的那样，日常书写首先是这样一种书写，它是一种深深地卷入各种日常事务当中的书写，其目的是为了完成一些实用性的目的，而不是为了一种艺术的目的。粗粗看上去，涂抹虽然看上去也像某种事件，象征着我们日常生活的某种打断和突变，它在我们畅通运行的思想和感觉上造成了挫折、岔开和抵抗，就像在平滑的质地上的突然隆起；但事实上并非如此，正如犯错误是在我们的生活中常见的事情那样，涂抹仍然是诞生在日常书写的土壤之上的书写行为。正因为日常生活是我们大部分时间都生活于其中的领域，它是巨大的、平凡的、平缓的和充满惰性之力的，其下面涌动着无数复杂的情感、信念和欲望。在日常书写中人们都是会犯错的，这些错误借助偶然性的力量随时突然发生，它是无意识的流露，它使得对书法至为重要的那种整体有机统一性早已被抛诸脑后。涂抹是欲望本身的运动——在中国古代思想中这欲望便是某种“天道”的化身，用利奥塔的话说，它是“无意识的图形—形式（forme）”[注]。

因此，涂抹之所以是深深镶嵌在日常书写中的行为，正是因为日常书写那经常发生的偏移、偶尔的迷失为它提供了诞生所需要的空间。日常书写作为某种自然性的、潜移默化的基础，为涂抹的生长提供了肥沃的土壤。

诚然，现代艺术中有许许多多涂抹的尝试，诸如波洛克（Jackson Pollock）的“行动绘画”就把涂抹的逻辑推到了极限。但这类涂抹并非

真正意义上的涂抹，当他们努力去表现涂抹，把它当成一种艺术效果来追求的时候，真正的涂抹却早就遁身而去。因为真正的涂抹是不要，是删除，是彻底打消重来。因为这种自我否定的特征使涂抹不可能被刻意地捕捉到，它只能是非自觉的。而就艺术需要自觉意识这点而言，涂抹与所有艺术行为相对立，它只诞生在日常书写中。

在书法中，人们对涂抹的接受奇妙地包含着双重的态度。一般说来出现在作品中的涂抹是令人难以忍受的，涂抹就像是在作品上造成了致命的、令人无法忽视的缺陷。涂抹之所以难以接受的根本原因，就在于它在书法内部造成了激烈的跳跃和冲突，它把作者所不想要的、想要抹去的东西留在了纸面上，每一次涂抹的出现实际上则意味着一次失败。由于涂抹，原先那平整的时空，以及因此而保证的那种审美有机统一性都被打乱了，涂抹成为审美的一个障碍。然而，书法当中的涂抹不是也作为一种艺术现象被接受了吗？人们不是毫不吝惜华美的言辞去热烈赞颂鲁公的三稿吗？

涂抹作为艺术的这种悖论，也是日常书写作为艺术的悖论。日常书写总是处在日常性和艺术性的悖论当中，但是日常书写书法的奇妙之处正在于，它通过彻底展示自己的日常性而达到艺术性的极致。它通过首先悬置艺术的目标而沉浸入语言的世界中，在作品产生以后，通过自我意识的翻转实现从行动主体到审美主体、从日常到艺术的位置转换，从而实现从日常性到艺术性的跨越。

王僧虔曰："是谓求之不得，考之即彰。"[注]如果我们试图着意地在书法中表现什么东西，无论这是我们动荡的情绪还是波澜不惊的生活，结果都会事与愿违。书法将在我们的刻意追求中变得迟钝、呆板、毫无生气。涂抹不是能够追求的东西，对它的欣赏永远只能是事后的事情，当我们跳出那即时的书写时间之后，这涂抹才能成为被鉴赏的对象。这种审美意识奇妙的回转，拯救了那些被涂抹掉的文本，

譬如《兰亭序》和更为典型的《祭侄文稿》，二者都是包含着涂抹行为的公认的书法艺术杰作。

因为日常书写的缘故，书法总是能轻松自如地穿行于艺术与非艺术边界的两侧，我们在书法中所欣赏到的涂抹，是作者真正不想要的东西，是作者自我隐遁的踪迹。同样职是之故，这些涂抹在我们看来才显得如此真实、自然并且富有深意。

但对于涂抹而言，这种书写行为对于书法始终都处于一个补充的位置，尽管它并非是不重要的。正因为涂抹的自我消隐、自我否定的特征，它本身并不能成为书法审美的主体：失去了文字意义的涂抹痕迹无法被人当作真正的书法来欣赏，它始终作为书法作品的一个补充因素而存在。涂抹，意味着对原来书写意义的一次清空，它以一种痕迹替换了另一种原先被赋予了意义的痕迹。然而它无法抹去涂抹本身的痕迹，身体的运动痕迹无论多么细微，无论它多么想隐去自身，都自始至终被忠实地记录、呈现；甚至是你越想要抹去你所写下的东西，涂抹的痕迹便越是明显触目。不断隐遁的涂抹并不会消失至空无。涂抹本身残留的痕迹，在那些仍然可以辨别涂抹之前的文字的地方，往往显露出书写者感觉和思虑的突然变动。譬如，在《兰亭序》最后的行文中，在王羲之用“夫”字覆盖“也”字的那个位置上，我们察觉到这个突然被改变了的用词所包含的深刻意味（图1-3），因为“也”字是一种并不陡峭的终结，而“夫”字却是一种感叹，一种将胸中全部悲慨之气从口中倾泻而出的抒情性力量。而这使紧紧承接着上面的那个“悲”字，瞬时增加了其令人悲怆的重量。而在那些彻底无法辨识的地方，这种剥除了任何意义的书写行为便只剩下一种纯粹否定性的、身体性的姿态。在这个意义上，它已是古典书法书写的一种极限。

正是凭借着这个强有力的标志，凭借着涂抹的这种强烈地把人的意识带到另外地方的特征，某些超越于单纯的书法形式和文字之外的

更宏大的价值、信念或理想，就占据了涂抹所造成的空缺当中。简言之，涂抹本身并无意义，它的功能只为了让人能更直截了当地确认某些涂抹之外的理念（idea）。而这些占据空位的理念究竟是什么？

实际上，一旦涂抹的空位迅速被另一种更宏大的价值系统所占据，这意味着涂抹本身的某种透明性（transparency）。它似乎成了书写者在场的一条透明的、没有经过中介化的通道，通过这种特殊的痕迹，那无形的力量、更高的理念便以一种强烈的方式穿过书写者那透明的身体而在场，与观者照面。

巫鸿在将“迹”与“墟”进行对比思考的时候，为我们提供了富有洞见的讨论：

> “墟”与“迹”因此从相反的两个方向定义了记忆的现场：“墟”强调了人类痕迹的消逝与隐藏，而“迹”则强调人类痕迹的存留和展示。从严格的意义上讲，“墟”只是冥想的对象，因为古代建筑的原形已不复存在；“迹”则提供了废墟的客观标记，无始无终地激发人们的想象和再现。……“迹”无法逃避耗损和毁坏，但是对“迹”的再现又都通过把“迹”理想化而“抑制”了这种无法抗拒的过程。[注]

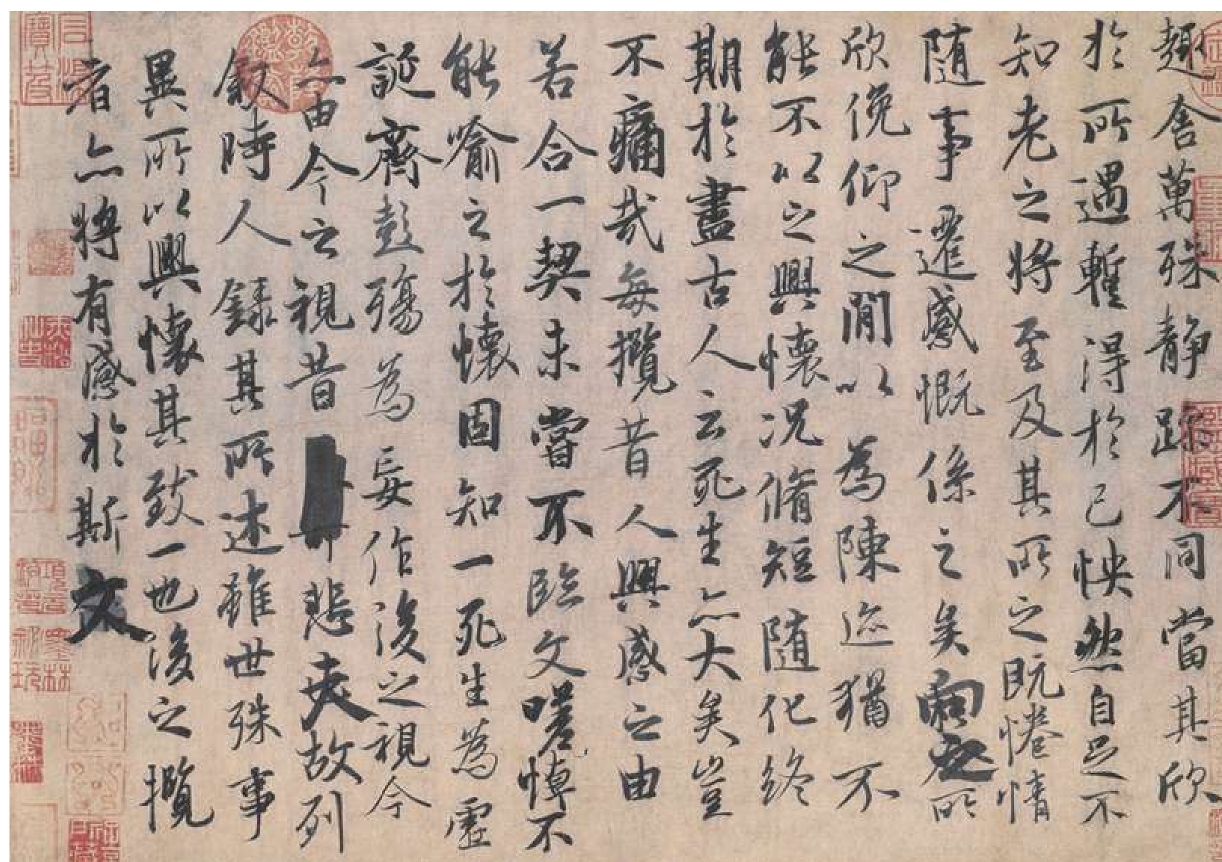
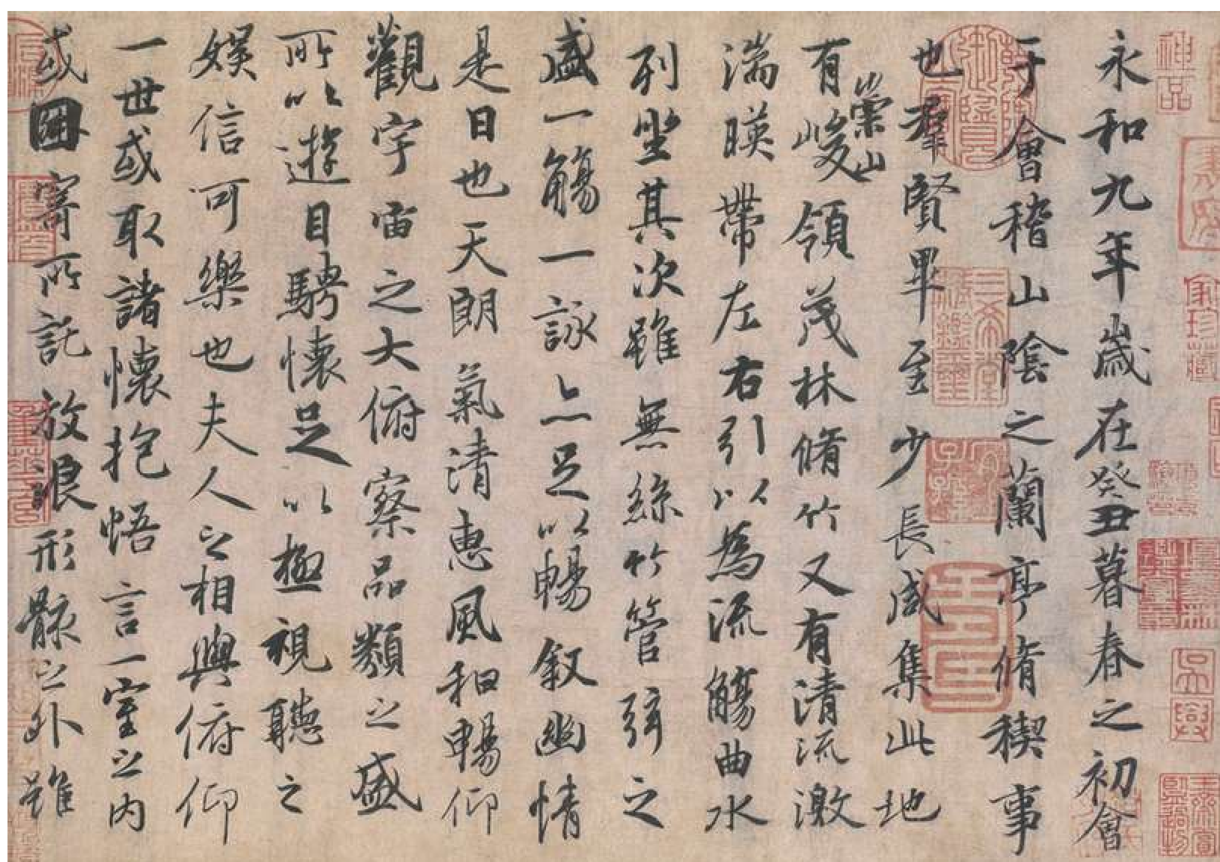


图1-3 东晋 王羲之 《兰亭序》（唐 冯承素摹）



书法当然是众多“迹”中的一种，它在诞生的最初那一刻之后，就进入被想象和再现的时间中。但这种“迹”所造成的“临在感”（presence）有着别的艺术方式无法匹敌的优势，因为人们在面对这种痕迹时所激发的想象和再现，有着极为理想化的方式：“余尝历观古之名书，无不点画振动，如见其挥运之时。”[注]这意味着，书写者通过书法的在场是全然行动的、身体化的，它不是某种无身体的、纯粹精神性的理念，也不是某具僵止的、呆滞的身体。因而，书写者的在场能够轻易跨域时间和空间的距离，“尺牍书疏，千里面目”，这在场正如人们的脸面那般真切可感。而涂抹极大加重了对在场的想象和再现的理想性，这种痕迹几乎就是透明的、完美的在场中介。

三、初不经意的书写

涂抹仍然有其历史，正如它赖以成长的土壤——日常书写在中国书法史上自有其嬗变的轨迹。只要毛笔始终作为日常书写工具，那么日常书写就始终会在书法的领域内占据一大块的范围。尽管如此，日常书写仍然有其涨落，它伴随着书法艺术自觉意识的逐渐增强而缩小其占据的范围。一旦书法的自觉意识强烈到侵入了日常生活的每个角落，日常书写就不再像其最初那样自然了。

在社会变化的诸多方面，宋代都是中国历史上的一个分水岭，书法同样如此。就日常书写而言，关于宋代书法的变革，首先回响起的当然是此前我们提到的、欧阳修的那个著名的对“法帖”的观察。他发现所谓的“法帖”，不过尽是些施于朋友家人之间的信札而已。[注]历史上曾经有一个日常书写占据主导地位的时期，那时的“书法作品”，相对而言具有更明显的私密而非公共的特征，作为书信的那种实用性使它多仅“施于家人朋友之间”，它们基本都诞生在实用性的用途中。在欧阳修看来，由于这样的原因，这些法帖墨迹显示一种近乎“奇观”的、百态横生的面目，他深深拜服在这些法帖里面的那种摇曳多姿、变化无穷的书写当中。对时代气候的变化非常敏感的欧阳修，已然是在怀念一个逝去了的时代了。[注]面对前贤姿态横生的书法杰作，欧阳修的感叹，其言下之意，乃是现在已不再能够见到可以与前贤媲美的作品，因为一旦以书法为志业，人们便踏上了与书法理想南辕北辙的歧路：书法不应当成为人们的一门事业。诚然，这种对“当代”书法现状的批评，我们似乎早在赵壹那里就听到过类似的腔调。那种把书法当作全身心投入的志业的疯狂举动，在赵壹看来不过是“俯而扪虱，不暇见天”的可笑行径，毫无疑问欧阳修亦对此持相同的意见。但赵壹激烈的批评意见，并不是为了反过来推崇一种高妙的日常书写，而欧阳修批评当下书法现状的言外之意，却是在哀叹产生令人“惊绝”的书迹的日常书写时代已无可奈何地失落。他激赏于那种充满了偶然性的书写效果。

日常书写的一个根本特征，就在于它的艺术效果的产生乃“初非用意”的结果。如果说王僧虔早就表达过类似的看法，那么只有到了宋代，书法艺术的“无意”性才真正成为一种被反复强调的审美理想，而这种现象，只不过从反向证实了这个审美理想已经是一个成为过去了的、再难企及的境界。唐末五代的战乱，似乎也一下子砍断了书法传统的延续性。

欧阳修的后辈苏轼接过他的话头，成为“无意”艺术观的积极鼓吹者。苏轼在《评草书》中便说：“书初无意于佳，乃佳耳。”[注]到了《宣和书谱》中，便充斥着大量的对这种无意乃佳的艺术现象的极力推崇。如评王衍书云：“作行草尤妙，初非经意，而洒然痛快见于笔下。……其自得于规矩之外，盖真是风尘物表脱去流俗者，不可以常理规之也。”评王安石书云：“凡作字，率多淡墨疾书，初未尝略经意，惟达其辞而已。然而使积学者尽力莫能到，岂其胸次有大过人者。”评王浑书云：“其作草字，盖是平日偶尔纪事，初非经心，然如风吹水自然成文者。”评贺知章书云：“每醉必作为文词，初不经意，卒然便就，行草相间，时及于怪逸，尤见真率。往往自以为奇，使醒而复书，未必尔也。”[注]

无论是欧阳修、苏轼抑或《宣和书谱》的作者，他们在推崇“初不经意”的书写状态的同时，事实上已经与那“初”的状态有了隔阂，就仿佛一件东西在失去或成为历史之后，它的价值才被充分意识到。这种反思性的距离看起来像是一种诡计，一种深深的讽刺。日常书写的审美自觉，使日常书写从“自在”（in itself）而走向“自为”(for itself)，正如密涅瓦的猫头鹰只在薄暮起飞，也正逢日常书写悄然降临的黄昏。对于一个每下笔时都怀想着“后五百年当成百金之直”的书法家来说，涂抹现象几乎很难再产生出来了；或者说，即使在他们的生活中仍然因不断犯错误而在纸上涂抹纵横，但这些涂抹的痕迹对书法家而言再也不会是一种最精彩的东西，它也将不会被保留下来。因为，一旦有了强烈的艺术创作意识，那么他所有的书法技巧训练就是为了创作而

准备的，这些技巧并不用于日常书写上：日常书写成了被放逐的领地，在这贫瘠的技巧土地上再不可能生长出绝美的花朵。

这种心向往之又行之不能的矛盾，此后便交织在士大夫的心灵中。傅山便是其中一个例子，据白谦慎推测，傅山之所以激赏于“猛参将”和“学童”的书法——这类书法当然属于日常书写的范畴——却又并未在其书法实践中刻意效仿的原因，是“大概意识到‘此天不可有意遇之’的道理，刻意学习儿童书法，则犯了他自己批评的‘卑陋捏捉’的‘人力摆列’一道”[注]。确实，天机盎然的学童书法是不可学的，无论如何，相对这种自然而言，成人世界似乎永远只能是“人力摆列”的“第二自然”，这两种自然之间横亘着不可逾越的鸿沟。

四、圣人无意

张宴在《祭侄文稿》后的题跋提到的那个自然等级序列（告—书简—起草），可以与《庄子》里的一段文本对照着阅读，这段文本显示了道家哲学认识论的典型特征，其结构恰好是张宴眼中的书法自然等级的映证：

> 知北游于玄水之上，登隐弅之丘，而适遭无为谓焉。知谓无为谓曰：“予欲有问乎若：何思何虑则知道？何处何服则安道？何从何道则得道？”三问而无为谓不答也，非不答，不知答也。知不得问，反于白水之南，登狐阕之上，而睹狂屈焉。知以之言也问乎狂屈。狂屈曰：“唉！予知之，将语若，中欲言而忘其所欲言。”知不得问，反于帝宫，见黄帝而问焉。……黄帝曰：“彼其真是也，以其不知也；此其似之也，以其忘之也；予与若终不近也，以其知之也。”（《知北游》）[注]

自然的最高境界就是无知无识，在此，以观念进行问题的认识被彻底悬置。置身于道之中的“无为”却对自己置身于道中这个事实无知无识，因此，它无法回答任何相关的问题，正如人们不能以书法的问题来询问任何一位正在起草文稿的书法家，此时的他置身于书法的同时又对此事实本身无知无识：这便是书法的自然。而书简的自然等级，相当于此寓言中狂屈那欲言又忘言的状态，因为书简已经在某种程度上（也可能极细微）包含了书法的自觉意识，尽管这种自觉意识在诞生后随即又被遗忘，宛如永远没有机会完全生长出来的萌芽，只能把它自觉的、涌动在树干中的能量抑制在表皮之下。而最后一个属于“知之”的等级：一旦完全认识到道，便已经是远离了道，知识本身代表了那条人与道之间不可弥补的裂痕；一旦书法家们对书法获得完满的艺术自觉，他便不再能完全自然地书写了。庄子的认识论推崇“无为”“不知”，其自然等级把序列的顶端让给了那种“无意”的境界，而涂抹这种无意的书写行为，恰好是这种“无意”的自然理想的恰切表达——那些因涂抹而一片狼藉的草稿，就是从最初的自然当中涌出的事物。张怀瓘在《书断》中写道：“稿亦草也，因草呼稿，正如真正书写而又涂改，亦谓之草稿，岂必草行之际谓之草耶。盖取诸混沌天造草昧之意也。”[注]正因为草稿所连通的是那个仍然处于混沌蒙昧状态的原始自然世界，它才成为了一种理想。

《圣人无意》是法国思想家弗朗索瓦·于连（François Jullien）的一本著作的名字。在这位对中国思想尤为痴迷的法国人眼中，中国式智慧的一个典型特征便是“无意”：

> 所谓无意，是指圣人不会从很多观念中单独提取一个：圣人的头脑中不会先有一个观念（“意”）作为原则，作为基础，或者简单说就是作为开始，然而再由此而演绎，或至少是展开他的思想。……“无意”的意思就是说，圣人不持有任何观念，不为任何观念所局宥。[注]

这位法国思想家在本书中（也包括在其他著作中）竭尽全力要把中国建构为一个西方的“绝对他者”，尽管这种努力本身或许是值得怀疑的，但就中国思想推崇“无意”这一点却无疑是准确的观察。而就书法作为一种文字书写因而是相关于语言的艺术来说，关于“无意”的讨论会马上将我们引到“言意之辨”这个中国哲学美学的核心问题上来。注

《庄子》中两个著名的段落成了古典思想理解言意关系的典型思路：

> 世之所贵道者，书也。书不过语，语有贵也。语之所贵者，意也，意有所随。意之所随者，不可以言传也。（《天道》）
>
> 筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意者而忘言。（《外物》）注

这两段话从正反两个方向规定了“意”在等级上优越于“言”，“言”是一种类似于桥梁的、必须被超越而舍弃掉的工具。

《道德经》开宗明义便提：“道可道，非常道；名可名，非常名。”（《第一章》），其他诸如“有物混成，先天地生……吾不知其名，名之曰‘道’”（《第二十五章》）、“道隐无名”（《第四十一章》）等话语，无不指明“道”的不可名、无法言说的特征。孔子说：“天何言哉？四时行焉，万物生焉。天何言哉？”（《论语·阳货》）在孔子那里，天道同样是无言、沉默的，在这一点上儒道两家分享同样的思想，区别仅在于儒家对入世的事业更感兴趣，故罕言“性与天道”（《论语·公冶长》）。

事实上，使得“言”从属于“意”、“名”从属于“实”的更深层原因，乃内在于道本身的规定性。“道”含有言说、表达的意思，但其本义是道路，言说和表达的意思只是道路本义的衍生，因此，“道”首先是某种

践行性的、感性的存在，其次才是语言意义上的维度。而道之衍变为言说，根本上是一个不得已的、自然的下降过程，正因为这个原因，为了“复归其根”，为了从下降后的位置返回上层那原初的恍惚之道的境界，语言才是应当被克服和超越的东西。

以上简略的讨论旨在揭示中国哲学的道论中所潜藏的一个否定性维度，凭借这种否定性，人们得以在奔涌而下的人为性（存在被遮蔽的“天命”）中突然折返，重获其自然性的存在。老子曰：“大白若辱，大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形。”[注]（《第四十一章》）在这种典型句式中，后者通过否定自身而达到前者——一个更高、更自然的层次上的自己。涂抹，在以剧烈的方式否定文辞和书法的同时，便在一个更高的层次上重又实现了文辞和书法，而这种实现，最终汇集了内在于书写中的所有要素的共同指向：那个否定了自身的书写主体，那个因否定自身而承载了自然天道的人。从扬雄的“书为心画”，到刘熙载的“书者，如也；如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已”[注]，无不把最后的旨归落实在整体的“人”身上，人们对于书写和其人之间的那种牢不可破的同一性坚信不疑。而在涂抹中，在那个决然转身而去的人的姿态上，在他所留出的空位中，是一派天机的自然流行。

因此，一旦明白这种否定性机制在审美问题上所处的位置，涂抹及其“无意”的美学特征所受到的热情赞颂就不奇怪了。然而尽管人们推崇涂抹及其美学价值，但如果检查书法史我们会发现，自宋代以后的书法家们好像已经不再能够自然随性书写，保存下来的包含涂抹的书法作品一是很少，二是水平比前代大大降低。试想在勤奋如“日写万字”的赵孟頫那里，我们见到一封包含涂抹的信札，便已然是如此地大喜过望。也许有大量精彩的日常书写痕迹毁在了书法家手里，或者淹没在时间和历史无情的进程之中，但历史仍有可能为我们留下精彩的、纵横涂抹的作品，只是它们还等待着我们发掘，因为只要日常书写还在，这类作品的出现总是可能的。

书法则必须在这些使用文字的场合里掩藏起自己的身影，直到人们回过头来注意到时——也可能永远不会注意到——它方才现身。这样，艺术与非艺术之间模糊飘忽的边界，存在于“惟观神采，不见字形”的书法图像与实用性的文字材料二者共同构筑的张力场域内。而像《丧乱帖》《兰亭序》《祭侄文稿》这样的作品告诉我们，高超的书法技巧有可能凝结为变化万千、惊心动魄的杰作的时刻，恰恰是书法意识被文字所淹没的时刻。然而，我们不会忘记，书写这些作品的作者已然是具有一定书法自觉意识的书法家，在他们无意产生的杰作之前已经经过了无数次有意的书法锤炼，只是他们的自觉意识、技法的锤炼始终没有脱离日常生活。所以，诸如《祭侄文稿》等书法杰作所诞生的真实情况，可谓在“有意与无意之间”。无意是对有意的一个必要补充，为了完满，为了已经失去的自然。

---

1. 王国轩、王秀梅整理，《吕坤全集》，北京：中华书局，2008年，第898页。
2. 王国轩、王秀梅整理，《吕坤全集》，北京：中华书局，2008年，第898页。
3. 朱关田《颜真卿书法评传》，《颜真卿书法全集》，天津：天津人民美术出版社，2009年，第6页。
4. 关于“事件”西方哲学家多有讨论，如海德格尔、德勒兹、巴迪欧等。在巴迪欧那里，事件正是既定情势的溢出和过剩，它不以存在的方式存在，而是不可预测、不可决定的变动本身，因而，事件只能在它突发的瞬间显现自身。参见Alain Badiou, Being and Event,Trans. By Oliver Feltham, Continuum International Publishing Group, 2006.
5. 利奥塔，谢晶译《话语，图形》，上海：上海人民出版社，2011年，第338页。
6. （南北朝）王僧虔《笔意赞》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第62页。
7. 巫鸿，肖铁译《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”和“缺席”》，上海：上海人民出版社，2012年，第59页。
8. （宋）姜夔《续书谱》，《历代书法论文选》，第394页。
9. （宋）欧阳修，邓宝剑、王怡琳笺注《集古录跋尾》，北京：人民美术出版社，2010年，第91页。
10. 对此参看艾朗诺《美的焦虑》，第一章《对古“迹”的再思考：欧阳修论石刻》，杜斐然译，上海：上海古籍出版社，2013年。

11. 孔凡礼点校《苏轼文集》，北京：中华书局，1986年，第323页。
12. 潘运告编注《宣和书谱》，长沙：湖南美术出版社，1999年，第138、222、260、324页。
13. （美）白谦慎《与古为徒和娟娟发屋》，北京：荣宝斋出版社，2009年，第20-21页。
14. 陈鼓应《庄子今注今译》，北京：中华书局，第558-559页。
15. 张怀瓘《书断》，《历代书法论文选》，第166页。
16. 弗朗索瓦·于连，闫素伟译《圣人无意》，北京：商务印书馆，2008年，第7页。
17. 关于这个论题的学术讨论有很多，而与书法相关的讨论，参看邱振中：《书法艺术的哲学基础》、《书法的形态与阐释》，北京：中国人民大学出版社，2005年，第249-264页。
18. 参见Alain Badiou, Being and Event,Trans. By Oliver Feltham, Continuum International Publishing Group, 2006，第356、725页。
19. 陈鼓应《老子今注今译》，北京：商务印书馆，2003年，第229页。
20. （清）刘熙载，袁津琥校注《书概》，《艺概注稿》，北京：中华书局，2009年，第810页。

论速度：书法中的诸种运动

丘新巧

一、模仿者与他的偶像

我们或许从一开始就可以下一个断言：当代书法基本上是只停留在模仿者阶段，它从未达到把自己提升为能动的施动者和创造者——也就是主体的位置，因此有识之士都在试图改变这样的状态，尽管它包含某种几乎难以克服的困难。这难以克服的困难首先是一个速度上的问题，也就是说，与一般人认为的我们现在的书法因写的速度太快而充满了炫技的成分恰恰相反，现在的书法在根本的层面上是速度的匮乏。

在这里我们仔细思考一下阿喀琉斯和乌龟的悖论会富有教益。阿喀琉斯永远追不上乌龟，当然并不是因为他速度不够快，而是因为他不是跑太快就太慢，因此它也就永远追不上乌龟；更根本地说，阿喀琉斯要去追乌龟这个命题本身就已经决定了阿喀琉斯不可能追上乌龟，因为这个命题已经把他设定在追赶者的位置上，而乌龟——不管它有多慢——则永远是他要达到的那个目标，那个位置永远在我们的前方，就像那时刻随着我们的奔跑、移动而改变着的地平线那样。阿喀琉斯只是一个模仿者。就"追"乌龟而言，他的速度总是不够快。对于书法这门艺术而言，模仿的重要性要远远超过任何其他艺术门类，在人们学书法的漫长时间中，仅仅是模仿前辈和经典法帖就耗去了非常多的时间。在书法的临摹中究竟发生了什么？我们仔细观察对象的

细节，尽可能地记住所有章法、字形、用笔、墨色上的特征，细心揣测作者的书写节奏、运笔的轻重缓急，在这个基础上，我们试着通过自己的手去复原这一切。我们是在追赶作者，当然也就意味着我们永远赶不上作者，在模仿中我们必须克制自己的速度以便更准确地复原对象，在每一个点画、每一个转折、每一次推进中我们都需要以比原作低的速度去试着捕捉那些我们读到的细节，因为我们不想错过它们，如此一来临摹的整体速度就必然趋于缓慢。在一个更深的层次上，临摹时速度的“慢”甚至并非指我们不可以在临摹中写得飞快——这完全可以比较容易地做到，而是指我们的思想和行动必然全落在我们的偶像后面，我们亦步亦趋。

特别是当我们所模仿的对象越是一些产生于使用语言过程中的产物——晋唐法帖多是日常书写的痕迹，我们与对象之间的距离便越遥远，这是因为，当作者沉浸在语言的使用之中，他的意识首先考虑的是文辞内容，在书法上他的行动就几乎是出于无意识的本能——他早已将千锤百炼的技能烙印于身体记忆深处了。训练有素的书法家当然会考虑到书法也就是书写本身，但这种考虑始终需要跟在文辞内容之后，无论这之间的间隙有多小。对于我们这些模仿者来说，我们不得不把这里的先后逻辑关系调转过来，也就是在临摹中我们把原作“文辞—书法”的先后关系调转为“书法—文辞”的关系了，我们不得不把原先处于晦暗后台的书法推至前台的聚光灯下，毕竟模仿者所要获得的正是这种书写的能力。

那么，模仿者什么时候真正赶上他的偶像？答案就在当模仿者不再模仿，当他摆脱模仿者的那始终落后的位置而跃升为创作主体的那一刻。这就是说，只有在我们不模仿对象并把我们的速度提升到与对象一个层级上时，才能真正像这个对象，这个时候是两个具有创造性的独立主体之间的相似，像两颗星辰在应和中的交相辉映；只有当我们不学习一个书法家的时候，最终才能像这位书法家那样进行书写。这是一个悖论，书法中的那个主体必须穿越这个悖论而形成。当人们

从前辈和法帖中习得书写技能之后，为了摆脱模仿者的位置，他要做的就是像他的前辈和这些法帖那样，将书写的技能投入到生活中去，具体来说，就是再次将书写淹没在使用的过程和语言的经验之中。在古代，人们就是这样不断地在模仿学习和投入生活二者之间循环往复，而且这两者之间没有截然的隔阂，它通向的终点便是真正自由的书写："通会之际，人书俱老。"（《书谱》）

现在就让我们回到开头的断言。当书法失去了日常书写，这就意味着我们的书法失去了在模仿学习之外投入生活的自然通道，因此它便在整体上始终停留在模仿阶段而从未踏入过自由书写的领地。当然，失去日常书写并不意味着书法完全丧失了通向生活的通道，让书法沉浸于语言经验中的方式并不仅仅限于日常书写，关键在于我们能否找到书法和语言之间的"附着点"（adherent point）(注)。如果说日常书写中，书法和语言之间的缝接是自然而轻松的，那么，当日常书写失落以后，人们就只能通过一种多少带着刻意的、甚至是激烈的方式，通过对语言中具有震惊性的经验的奋力萃取，去再次缝合书法和语言之间的裂缝，其结果是，书法开始被改造为一种震惊性的现代艺术，这正是20世纪伟大的书法家们——譬如井上有一的意义之所在。

二、草书、速度与觉醒

在我们的书写中有一种速度突然跃出——也即它是某种加速——而被人们意识到的那个时刻，这个关键点上包含了书法在审美上觉醒的前提。这就是为什么书法的审美觉醒是以草书为契机的，而书法审美觉醒的东汉末年正是草书（这里具体指章草）兴盛的时期。当然，这个过程实际上跨越了一段漫长的历史时间。草书起源于一种书写中的溢出或者剩余，是作为偶然性对必然性的超出，是一种混沌般的力量，这个时候它还远没有获得固定的形态成为书体，它只是作为一种

新的、原初的、草创的事物而从规范性书写的裂隙中涌现出来，也就是说，它依附在规范性的书写上，而其自身并非独立的存在。张载曰："草书不必近代有之，必自笔札以来便有之。但写得不谨，便是草书。"（《张子全书》卷七）在这个意义上的草书从书写的起源处就已经存在。因而草稿在历史和逻辑上先于草书，它是草书的源头。张怀瓘对此下过精辟的论断："草书之祖出于此（草稿），草书之先因于起草。"（《书断》）但只有经过很长一段时间，这种原初的、偶然性中的生命力，才逐渐地被认识、改造、完善而最终固定下来，成为自身具有规范的而非依附于另一种规范上的书体。而当草书终于摆脱了偶然性而被固定下来时，这个过程实际上意味着书写本身的艺术性表现力已经获得了广泛的理解和接受，它已经在一个更高的层次上拥有了普遍性，它为自身这块原先散漫的王国建立起了规范的藩篱。

书法审美觉醒时代的书论产生了大量冠以"势"为篇名的文本，这成为早期书论的一个非常显著的特征。此现象并非偶然，最初产生的、受到珍视的概念往往具有本质性的意义。

势，命名了在打断旧的时间和开启新的时间之间的那个引而未发的关捩点，在这个点上，由于情境的某种不得不如此的强力驱使，新的时间虽已经打开，但还处于悬置的状态。因此，势综合了以下两个维度：一方面是不得不朝着某个方向开启新的时间，另一方面，在它的面前又是彻底的开放性和新的可能性。注

"势"作为一个时间性概念，它的来源正是书写的加速。当书写速度突然加到很快时，均匀的时间之流就因拉开的强大张力而发生褶皱，由柔软笔毫的弹性产生的势能就被激发了出来，而这释放了书写自身开启新可能性的能力：当新开启的可能性似乎是无限的时候，书法就终于成了同样无限的人类精神的一个投射物。也就是说，是草书最终使书法主体成型——正如德勒兹所说，主体自身正对应着褶子。在草书之前的书写中，固然已有节奏上的变化，也有时间的褶皱和叠

曲，但只有到了速度更快的草书，节奏上的张力才真正达到一个临界点的强度，在这个点上书法终于觉醒，并引发了整个社会临习草书的热潮——赵壹的《非草书》用一篇多少带点夸张修辞的文章向我们描述了当时人们的狂热景象。

这并不是说只有草书才具有艺术性。草书只是点燃了书法通向艺术的导火索。书法作为一种接近于音乐的时间艺术，也只有速度最快的草书能在最开始那个关键的时刻给予它以最强烈的刺激。一旦通过草书的激发而使书法产生了审美上的觉醒，当书法对自身获得本质性认识之后它那扩张的本性就将触角伸向了所有方向，它自然回过头来将光亮投向甚至最遥远的过去而重构了之前的所有书写：此前所有的书写其内在包含的艺术性似乎突然被照亮了，似乎所有书写都包含了草书的内在特质。草书成为贯穿一切书体的力量，成为一切书体中那内在流动着的生命。从此甲骨文、金文、大篆、小篆、隶书等一切书写都成了审美对象。书法已经无所不在。

草书产生的本义是为了简便书写，正如赵壹所说："趋急速耳，示简易之指。"（《非草书》）这种书写中的加速度源于现实需要的压力，当生活中发生的事情产生了需要被尽快记录下来的迫切要求时，草书就应运而生，它可以被视为书写的经济效应。也就是说，它并非诞生在某种庄重的、带有纪念性的场合——这种场合多少需要考虑书写自身的效果，在草书产生的情境中，它恰恰不需要考虑书写自身，它所要考虑的全部仅仅是为了以尽快的速度完成交流的任务，在这里，草书紧紧地镶嵌在连绵不断的日常生活川流中，它并非凸显出来的事件，而只是其中平淡无奇的、前后相接的点。但奇妙的是，它导致的后果反而使得手段自身变得更加瞩目，最实用的需求反而催生了书法向着书写本身的回归，逻辑在这里反转了。

然而，当草书真正以书体的形式固定下来之后，它的速度又变慢了。在草创、草稿意义上的草书是一种没有规范的也因此是最为自由

而迅速的书写，而作为书体的草书，其速度必须降下来，因为它已经有了需要遵守的规范，人们必须首先适应这套规范，然后才能自如地将它运用起来。所以，在草书以最快的速度将书法的审美推向觉醒之际，它自身也步入了降速的过程。当然这个时候书体的演进没有停止，书法还在向着今草、行书和楷书的方向演化。事实上，在书体演化的终点，曾经以速度最快著称的草书把宝座让给了所谓的“破体书”（图2-1）——最快的速度最终只能属于某种最没有规范、最具有弹性、最不像书体的书体。而速度最快当然也就意味着最贴近生活。

三、“匆匆不暇草书”

辛德勇在《张芝“匆匆不暇草书”本义辨说》（图2-2）中指出，“匆匆不暇草书”这句话的本义应当是匆忙之间“不及别草再誊清”的意思。但是他没能很好地处理的一个问题是，与张芝同时代的赵壹在《非草书》中明明说“私书相与，庶独就书，云适迫遽，故不及草”。在赵壹文章的上下文语境中，这里的“草书”肯定指的是书法而非起草。辛文解决这个问题的方式是认为“赵壹为文，往往意气过盛，语词偏激。这样的人正常常会为阐发自己的观点而丧失对事物冷静客观的分析，因此出现诸如此类的理解偏差，恐怕也不足为怪”[注]。这样的解释恐怕难以令人信服，赵壹所谓“云适迫遽，故不及草”只是一个对现象的简单观察，他远不至于疯狂到扭曲这么简单的事实来为了佐证自己的观点。

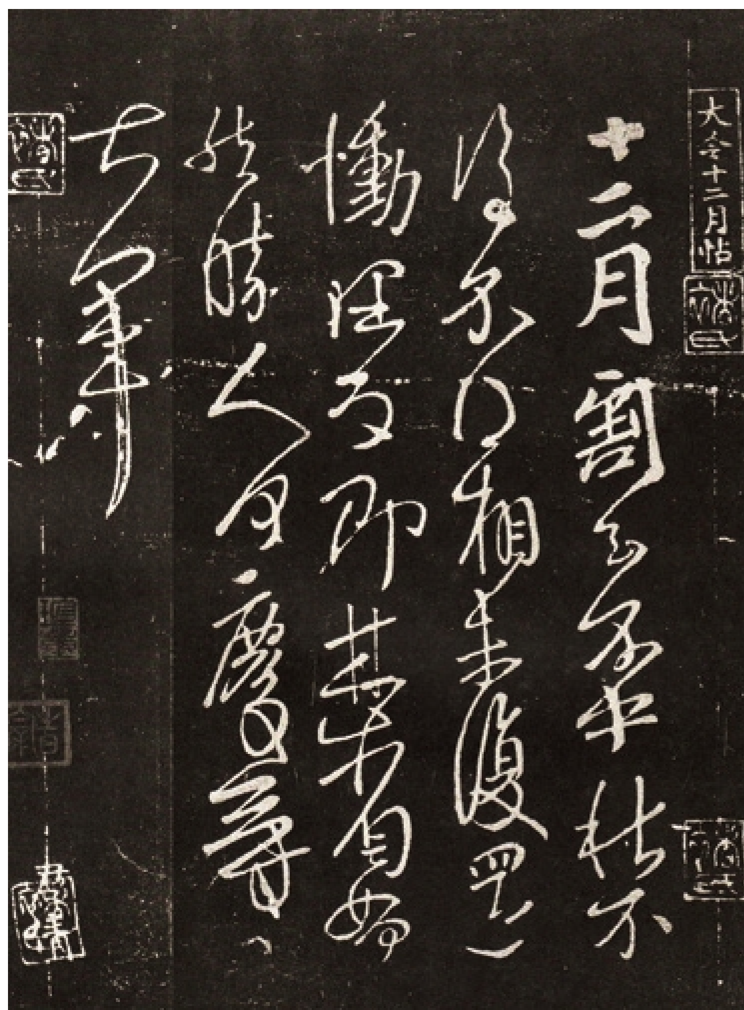


图2-1 晋 王献之 《十二月帖》

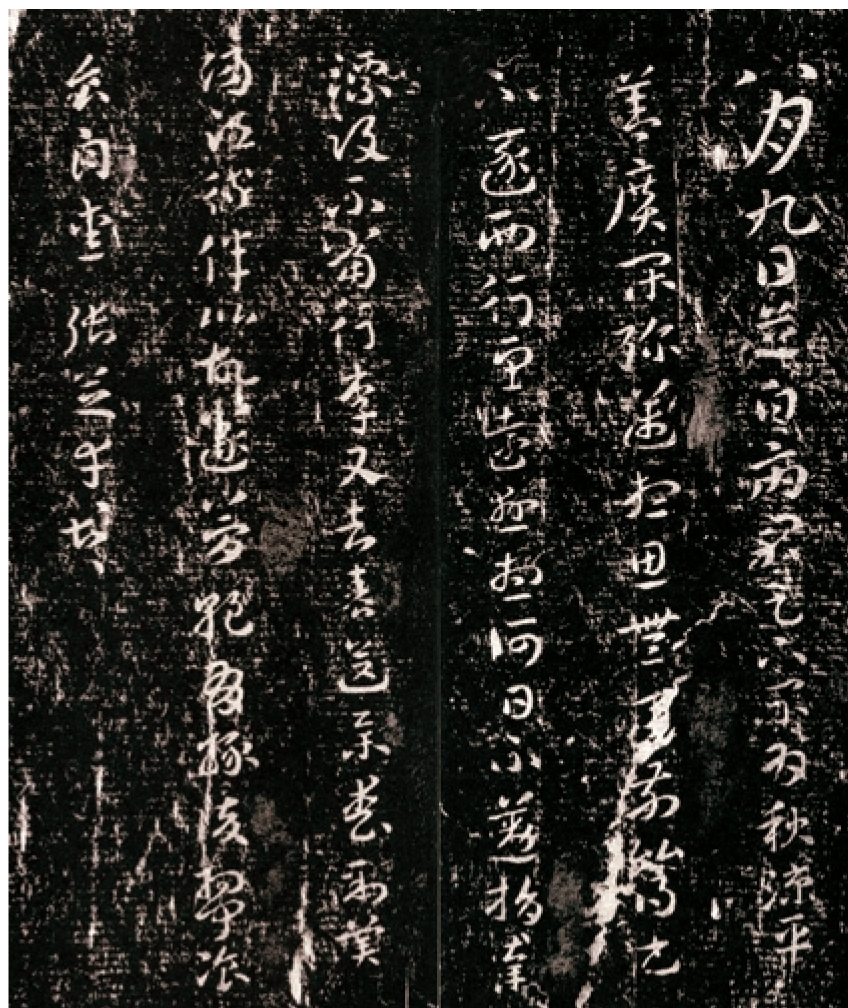


图2-2 汉 张芝 《八月帖》

事实上，承认赵壹的话所描述确实是书法，与“匆匆不暇草书”在张芝那里的本义并不矛盾。这里的关键在于，赵壹所描述的是一群模仿者的情形，而正是在模仿者身上“匆匆不暇草书”这句话的本义发生了扭曲——当然这种扭曲本身是合理的。模仿者决定了他的速度必然是慢的，所以才会出现“草本易而速，今反难而迟”的现象而招致了赵壹的猛烈抨击。基于这样一个事实，他们就曲解了张芝在给他人的信札中的一句话，利用了其中“草书”这个语词天然带着的歧义，草书也就从起草变成了书法，本来一句用在信札当中的套话成了一句针对书写本身的陈述。因为张芝本人在草书上造诣极高，是学习草书者的偶像，这更使得这样的语义上的篡改和变异戴上了权威性的光环。但

是，在张芝那里，他是行动者，他是一个投入到信札书写中的主体，因此他拥有的是紧紧贴着现实飞行的速度；而他的模仿者却不得不将速度降下来，并且，为了习得张芝那高超的书写技巧，为了捕捉到他书写中那繁复的细节，笨拙的模仿者就必须尽可能降低自己的速度。

但模仿者的危险并不是降低速度——这是任何一个学习者必须经历的通道，模仿者更深刻的危险在于他是否能重新获得速度，也即是，他能否手持着学习来的技能再次踏入生活之中，成为一个书写主体而非永远当一个模仿者沉溺在模仿的快感当中。毫无疑问，在书法审美觉醒的时代赵壹就已经嗅到这种危险了，他看到当时的模仿者以“匆匆不暇草书”为借口，在自己所写的信札中都写着缓慢的草书（“私书相与，庶独就书”），而这，恰恰违背了信札这个情境下的实用性要求。苏轼对此提出了一个极富有洞见的批评：

> 草书虽是积学乃成，然要是出于欲速。古人云，匆匆不及草书，此语非是。若匆匆不及，乃是平时亦有意于学，此弊之极，遂至于周越仲翼，无足怪者。（《论书》）

在本来需要他像一个书写主体那样毫无顾忌地快速挥洒的场合，模仿者却仍然像一个学习者那样战战兢兢地书写着：他将学习者的心态（“意”）带到了一切场合（“平时”）。生活中那些迫使他进行书写的场合——譬如写一封信，那些书写和语言之间的缝合点，他已视而不见，他只一味地沉浸在书写自身而不愿意或不能够出离，而这，使他永远也无法跃升为主体，他在书写中永远被判处在一种不成熟的状态了。“学者弗获，失节匍匐”。模仿者最后将自己正常行走的步伐扭曲为在地上的匍匐爬行。赵壹所洞察的这种危险，或许终于在我们这个时代的书法中成为一种普遍的状况。

四、速度与现实

在生活中，那些时常在瞬息间掠过我们心灵湖面的涟漪常常在我们稍后的回想中已如云雾般飘散，我们恨不得拥有一种“即时”的语言，一种无中介的、几乎透明的工具，好去捕捉这些美好的瞬间。摄影的魅力很大一部分即源于此。当我们用速度去谈论书法的时候，我们指的是，每次当那些词语从我们心中涌现时，它是否能迅速转化到我们的书写中？在词语涌现的刹那和书写的行动之间存在多大的间隙？当词语已经发出召唤，我们是否还需要时间去准备、思考、踌躇？如果我们的书法曾经无限接近了某个理想的状态，它又什么时候远离了这种状态？

上面所论涉及运动和速度的两个层面。一个层面是毛笔在纸上的运动，另一个层面是人们借助于毛笔的这种工具的运动以捕捉现实的运动。这两种运动都有各自的速度。作为一个前提条件，毛笔在纸上运动的速度越快，意味着这种书写能触及的范围越广阔，它捕捉现实的能力也就越强（一个简单的道理：速度只有下限而没有上限）。一般认为，在所有书体中草书的运动速度是最快的，当然就草书的本义来说确实如此，但在实际的运用过程中草书的速度却存在很大局限，正如上文所说，一旦草书独立成为一种书体，那么它的速度就下降了。在这种情况下，“趋急速耳，示简易之旨”的书写任务就交到了另一种书体的手上：行书。正如孙过庭说，“趋变适时，行书为要”，行书是最适应于变化和时间本身要求的书体，因为它是所有书体中最具有弹性、最不像书体的书体：

> 夫行书，非草非真，离方遁圆，在乎季孟之间。兼真者，谓之真行；带草者，谓之行草。子敬之法，非草非行，流便于草，开张于行，草又处其中间。无藉因循，宁拘制则；挺然秀出，务于简

易；情驰神纵，超逸优游；临事制宜，从意适便。有若风行雨散，润色开花，笔法体势之中，最为风流者也。（张怀瓘《书议》）

张怀瓘这里描述的“子敬之法”便是所谓的“破体书”。徐浩《论书》曰：“钟善真书，张称草圣，右军行法，小令破体，皆一时之妙。”这里和真、草、行并列的破体实际上并非一种独立的书体，它不过是将前面三种书体糅合在一起、拆除了书体之间的壁垒的产物。而“破体”这样一个命名之所以没有得到广泛传播和使用，一个重要的原因是它多少是一种多余或累赘的命名，因为在这里，广义上的行书已经足以涵盖“破体书”的内涵。从另外一个角度上我们可以说，“钟善真书，张称草圣，右军行法”这里的“行法”已经是对真书和草书的否定之否定，已经是对二者的一种综合了，而王献之的作用更多只是将这种综合推向一个更高的程度，但那没有本质上的差别：他并没有创造新的事物。这种行书出现后我们便就有了一种更敏捷的书写。行书的弹性在于它同时兼容了楷书和草书，它在速度节奏上横跨了最广阔的范围，因此它就像流水那样自身没有固定的形状而是随着任何器具赋予书写以形状。而正是这种行书，构成了书法中的魏晋风流的核心部分，它让我们看到了活生生的经验似乎毫无阻碍地被直接转化至书写中的样子，当然，它是被书写中那种无与伦比的迅捷所支撑起来的。

当然，毛笔运动的速度和捕捉经验的速度并不等同。行书是最迅速的书体，并不意味着它始终以最快的速度在纸上推进，而是意味着它在该迅速的时候能迅速起来，在该慢的地方能停留下来，即它广阔的弹性适应于现实和语言经验的需要。《韭花帖》（图2-3）的从容闲淡和《神仙起居法卷》（图2-4）的恍惚腾挪，是同一个书写者因适应于不同情境的特殊需要而写下来的产物，就它们的书写本身与它们从其中诞生的生活情境之间的贴切程度而言，它们都代表了一种书写的极高速度，而这是只有当作者沉浸于语言经验中的时候才发生的事情，而任何对书写自身的意识都会破坏我们对语言的完全沉浸。诚

然，写一块碑、一份奏折、一副对联、一块牌匾，也是出于现实生活中的某个特定情境向书写发出的吁求，但这样的情境本身更像是迅速流动的生活之流中一个停滞的点，一个相对独立的片段和切面。在这里，作者可以从容地凝神静思，可以充分地考虑到书写自身的效果，以将某种事先已经考虑好的意义充分地赋予作品。因此，它并不要求速度，它要求的是庄重、深思熟虑，是尽量将偶然性排除在外。它不是在“使用”书法，它没有即时书写的迫切性。因此，速度慢的书法所处理的更多是生活中的事件，而非平凡的生活本身。

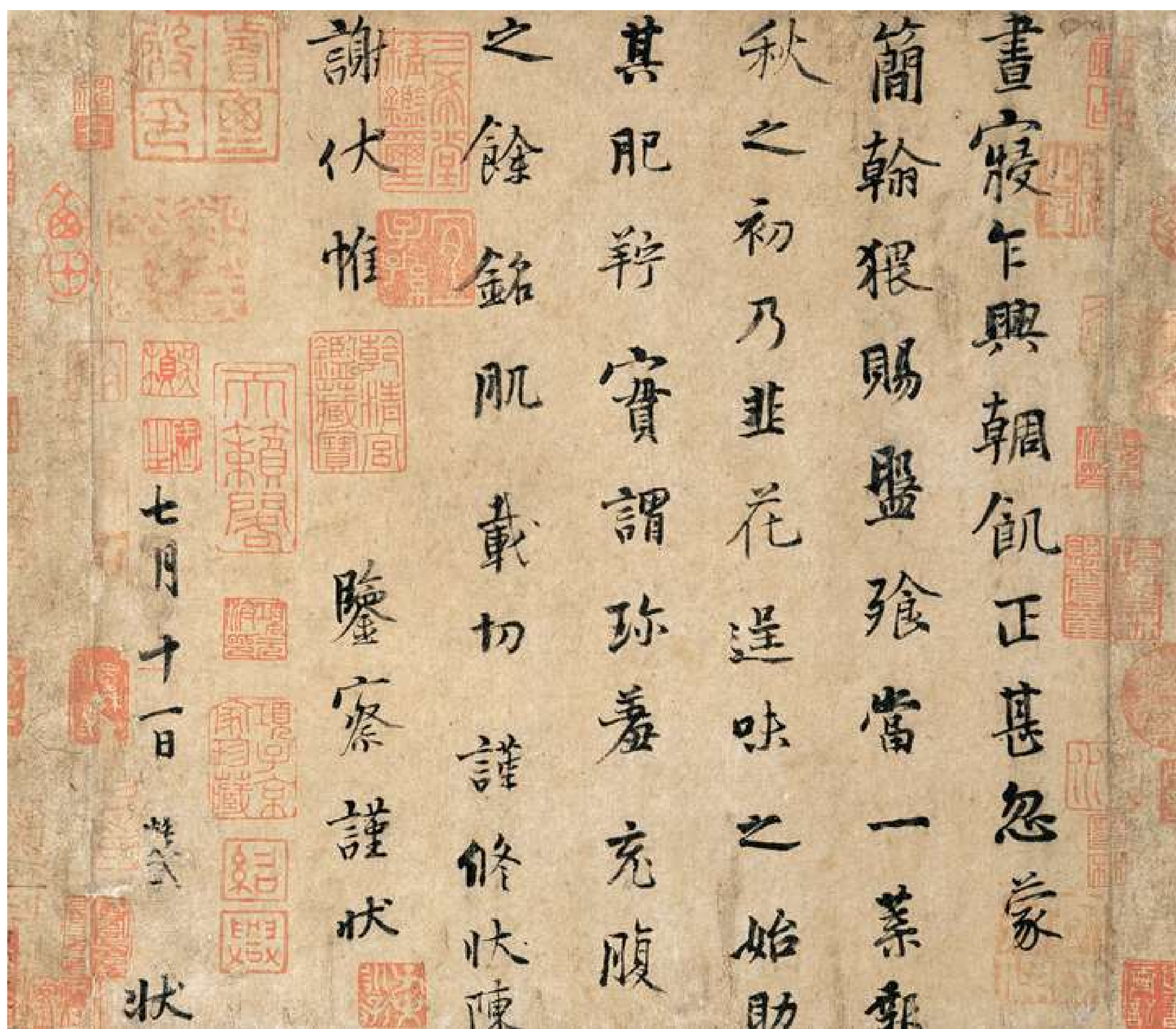


图2-3 五代 杨凝式 《韭花帖》

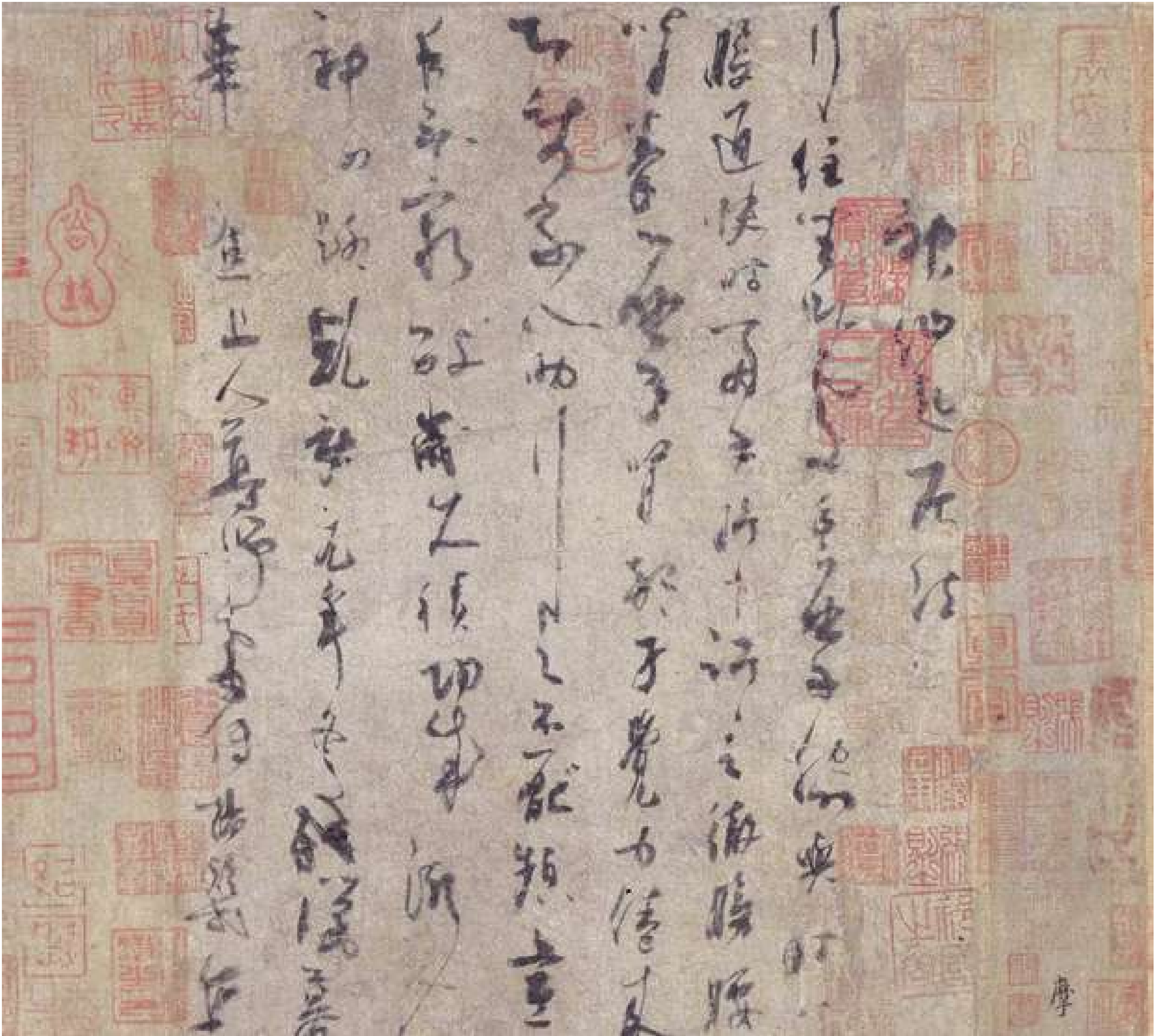


图2-4 五代 杨凝式 《神仙起居法卷》

五、碑学：速度的降维

速度越快当然越贴近日常现实，但这并不意味着此时的书写是现实的刻板复制，相反，这会赋予书写以偶然性，正如现实本身就充满偶然性那样。如果偶然性、开放性对任何艺术都是重要的，如果书法已经离现实越来越远而失去了外在的支点，那么如何在书写内部重新

赋予其偶然性，重新打开趋于封闭的圆环呢？这实际上是碑学所要解决的根本问题。（图2-5）

晋唐以后书法速度的下降跟一个因素有紧密的关系，那就是书法自觉意识提升到一个更高的层次上，它越来越像艺术了。而提升了的自觉意识就像幽灵一样缠绕在人们的书写中，在每次人们拿起毛笔的刹那就开始将人们的意识强行拉回到书写的手段中，因此有着高度自觉意识的书法在速度上便不可能太快。而且，将习得的书写技巧重新投入日常生活变得越来越困难。更准确地说，书写技巧的训练本身就已经不是为了重新投入生活而做的操练，人们所习得的全部书写技能都是为了创作作品所需，这造成的后果当然是：完全沉浸在语言中的书写——这在以毛笔为日常书写工具的时代是常见的情境——不再可能是种精彩的书写，它已经失去了必要技巧的支撑。由于很难再接通平凡、琐碎、充满偶然性的生活，失去偶然性激发的书法只会越来越走向封闭；加上科举制对书写的强力规训、不断翻刻的《阁帖》中那越来越模糊的伟大前辈们的书写面目、反复累积的层层模仿造就的愈发机械单调的书写技能，所有这些因素加在一起使得书法越来越程式化、油滑、麻木，它意味着人们在书法中已经感受不到什么活跃的内容了。摆脱这个状态的一个方法是，将速度降得更低以催生新的觉知——它终于促使了碑学的诞生。





字窺三極

山擁百城

康有為



图2-5 清 康有为 《文字湖山联》

碑学本质上是一种试图在书写内部找到激发偶然性契机的尝试，这是一个更根本的动机，至于呈现出来的样式却是次要的。碑学获取偶然性的一个最重要的做法是这样的：它在书写时通过主动对自己的书写施加一种额外的阻力（涩势）——就仿佛毛笔是在坚硬、粗糙的物体上艰难地推进那样受到了物的顽强抵抗，这样的降速并没有导致作者对结果更稳固的控制，而是相反，由物的抵抗产生的偶然性在书写内部爆发了，不可控因素侵入书法中，类似碑刻那样的漫漶剥蚀的效果从笔下奇迹般地浮现出来。就这样，通过将自己的速度降到一个更低的维度上，原先对书法行将麻木的觉知就在一股更大的摩擦力的刺激下重新被激发了，被压抑的物之因素在书法中得到了解放，这是碑学伟大的功绩。但是这终究是发生在书法内部的事情，如果书法内部这种速度上降维所激发的觉知力没有通向外在世界的通道，那么在一个阶段之后它终究会窒息在自己的抽象性中——碑学末流正是迷失在对自然痕迹亦步亦趋的模仿中了。正是现代书法接过了碑学的遗产，将这种内部激发的觉知力烧向了外部：应和着事件的发生而奋力书写。

---

1. 参见拙著《姿势的诗学：日常书写与书法的起源》第三章第二节“日常书写、语言与依附性”，第119-128页。
2. 参见拙文《论书法之“势”：时间、身体与起源》，《文艺理论研究》，2016年第4期。
3. 辛德勇《张芝“匆匆不暇草书”本义辨说》，《中国典籍与文化》，2009年第1期。

非“藏锋”

王义军

一

“藏锋”一说，作为学书者的“常识”，几乎无人不知。然而其中原委、是非，却始终是一笔糊涂账，常识而被扭曲，扭曲而被视为常识，贻害无穷。

一般理解的“藏锋”，大体都是要求在用笔上起止不露痕迹——起笔藏头，收笔回锋，都被具体解释为“藏头护尾”“欲左先右”之类的用笔方法。（图3-1）各类书法教材中所标示的行笔路线图，几乎无不如此。然而自魏晋直到宋元以来的书法传统，却未尝以此为法则。我们从传统经典书法作品中，不难看出，露锋比比皆是，无所不在。无论是王羲之、智永、苏轼、米芾（图3-2至图3-5），还是赵孟頫、董其昌，明代以前的书法大家，很少有人用今天所谓“藏头护尾”的方式来写字。

当然，以上所言只是楷书、行书和草书。篆、隶的情况要稍微复杂一点，从笔法体系上说，隶书在古今之间，用笔特点也是在楷书和篆书之间。今天看到的早期篆书的著名碑刻，如《峄山刻石》《泰山刻石》（图3-6）之类的作品，在起收笔上很可能有“藏头护尾”的方式，这一方式和这些碑刻的性质有很大关系。对于《泰山刻石》这样的作品，它在当时的政治意义要远远大于艺术价值，“昭其典重”的功

能需要，并不允许书写者过多展示自己的个性。于是在起、收笔上适当的修饰，隐去下笔痕迹，弱化书家个性色彩，便是很有必要的。换言之，当初的立碑考虑所侧重的并不是书法的艺术性，而是书写的实用性，首先要考虑和照顾的是文字规范和传播功能。至于这些作品在今天由于历史的原因而被视为艺术的创造，则是另外一个话题。



图3-1 藏头

一些民间的篆书，并不会严格隐藏笔锋，到后来清代人写篆书，对艺术性的追求日渐主动，用笔上也就和秦篆的表现很不一样。书家强调表现自我的个性，其用笔虽出于刻意的苦心经营，而最终的呈现，总不愿沦为矫揉造作的面貌，表现在笔锋出入之际，很多锋芒也是显露于外的。（图3-7至图3-9）

以上是篆书的情况，楷、行、草方面就更为明显，这只要看看历代流传的墨迹，就一目了然。而我们今天的讨论，也是以这一范畴为主。“藏锋”和“藏头护尾”这些概念，若以今日人们普遍的理解方式而论，与传统楷、行、草书的用笔实际完全不合。这并不是说在具体的书写中用笔完全没有“藏”的痕迹或表现，但不可以将其视为一种必须遵守的笔法。这种“藏”的表现往往出于偶然映带，并不会太多，只是笔势上下运动中自然的结果，而非一个运笔法则。如今印刷术的便利，使流传的大量经典墨迹都可以看到，白纸黑字，点画清晰可辨，我们只要仔细观察其中藏和露的关系，个中情形似不难了解。（图3-10）

但问题是，为什么会出现这样的误解呢？古人不是也有“藏锋”“藏头护尾”的说法吗？这些又当做何解释？

“藏锋”一词，在古代书学文献中俯拾即是，尤其自唐代以来，关于书法技法论述的文字日渐增多，“藏锋”也从此成为一个重要的书学概念。但一方面，这些论书文字多半比较抽象，不是很好理解，后人视此，往往如雾里看花，不得其要。另一方面，这些文献的真伪情况也极为复杂[注]，其中议论似是而非者更是寻常现象，后人不加考辨，猝然采摘以为利用，使得真相愈加混沌不清。

在唐宋时期，书家谈起藏锋的文字，从欧阳询、虞世南，一直到南宋的姜夔，基本上指的都是“中锋”，兼带还含有一层引申的意思，是“沉着”。唐人文献中欧、虞等人论书文字情况复杂，真伪错综，姑且不论，涉及“藏锋”话题者，有徐浩一则较为可靠，他说：

> 用笔之势，特须藏锋，锋若不藏，字则有病。[注]

孤立读来，究竟徐浩所说是指“中锋”还是指今天人们所理解的“藏头护尾”，尚难判断。但如果我们参考一下南宋姜夔的话，就不难理解。姜夔说：

> 笔正则锋藏，笔偃则锋出，一起一倒，一晦一明，而神奇出焉。常欲笔锋在画中，则左右皆无病矣。[注]

就是说，只要笔锋立起来（中锋），锋就藏了，就可以避免病笔。而一旦笔偃卧在纸上，就不能藏锋，就会出现笔锋偏侧，“左秀右枯”的情况——正是上文徐浩所谓的“字则有病”。其说与《唐人叙笔法》所谓“意在笔前，锋行画内”[注]之说正相合无间。而苏轼提到徐浩书“锋藏画中，力出字外”[注]，所言也无非是中锋入纸之意。

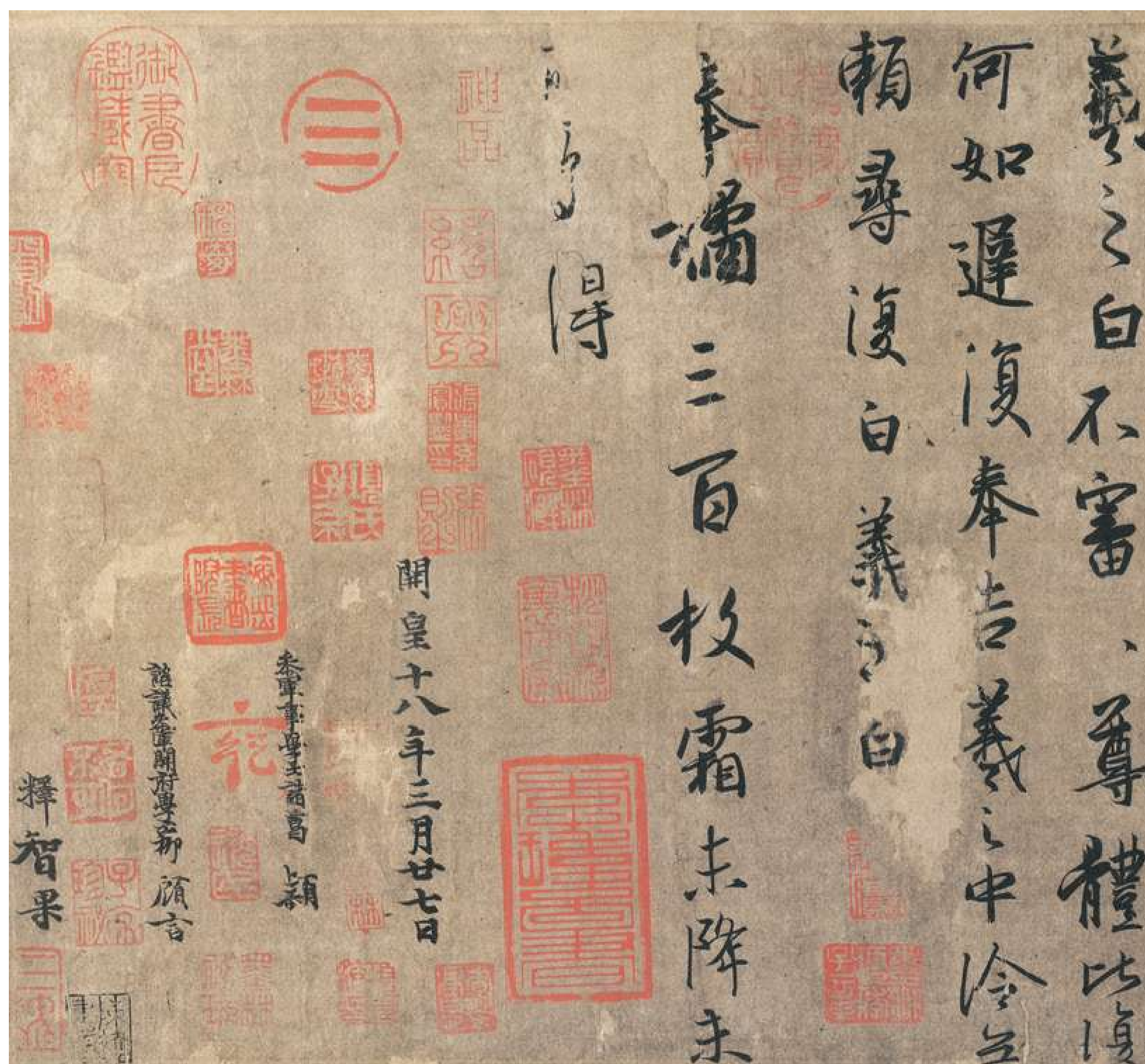


图3-2 东晋 王羲之 《平安帖》《何如帖》《奉橘帖》

晉王羲之奉橘帖

粗平安修載來十餘
日諸人近集存想明日
當復悉來無由同
增慨

僧權

察

懷充

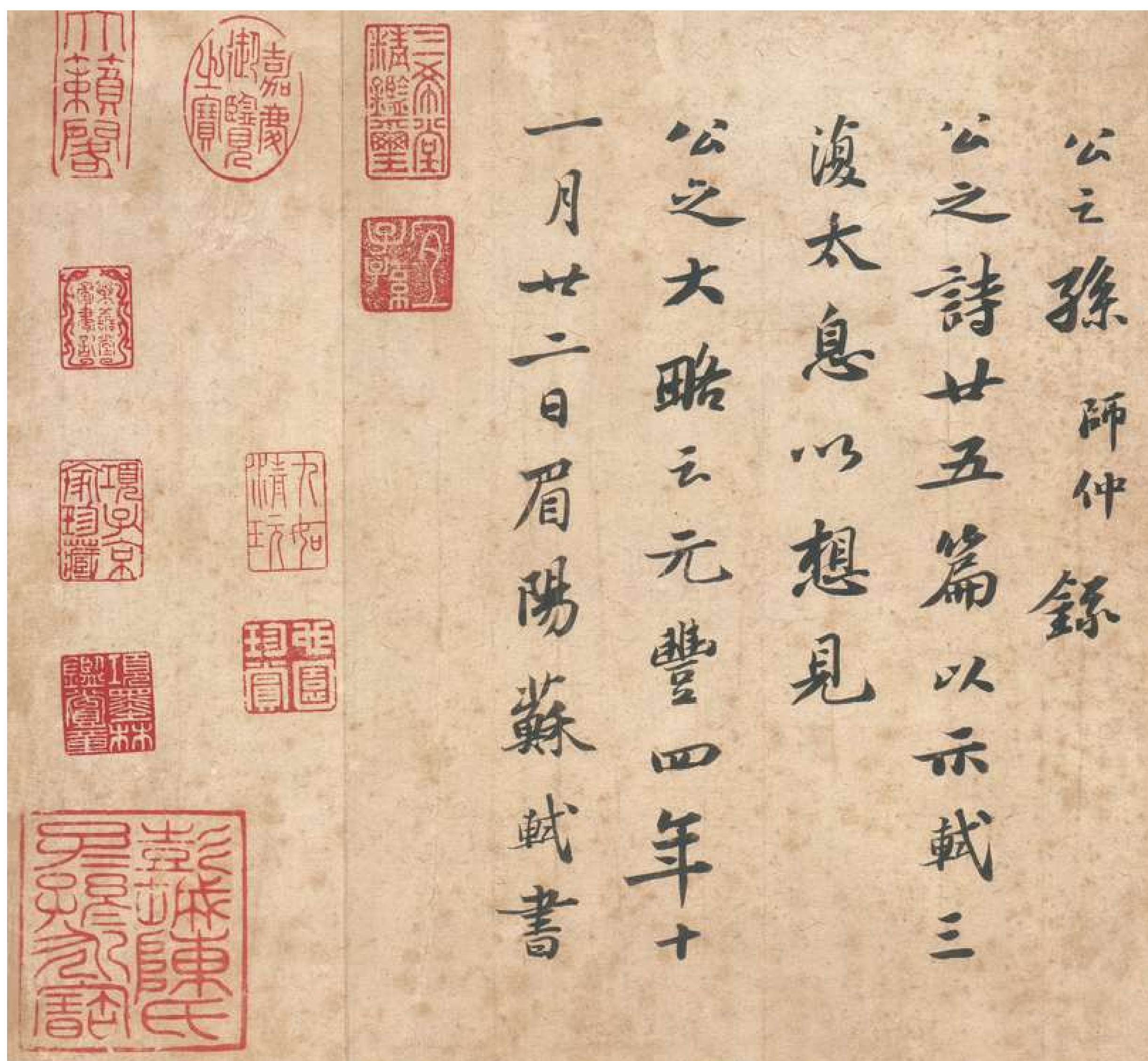
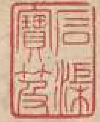


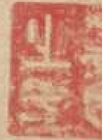
图3-3 宋 苏轼 《跋吏部陈公诗帖》



故三司副使吏部陳公
軾不及見其人然少時所
識一時名卿勝士多推
尊之尔来前輩凋喪
略盡能稱誦
公者漸不復見得其
理言遺事皆當記錄
寶藏況其文章乎









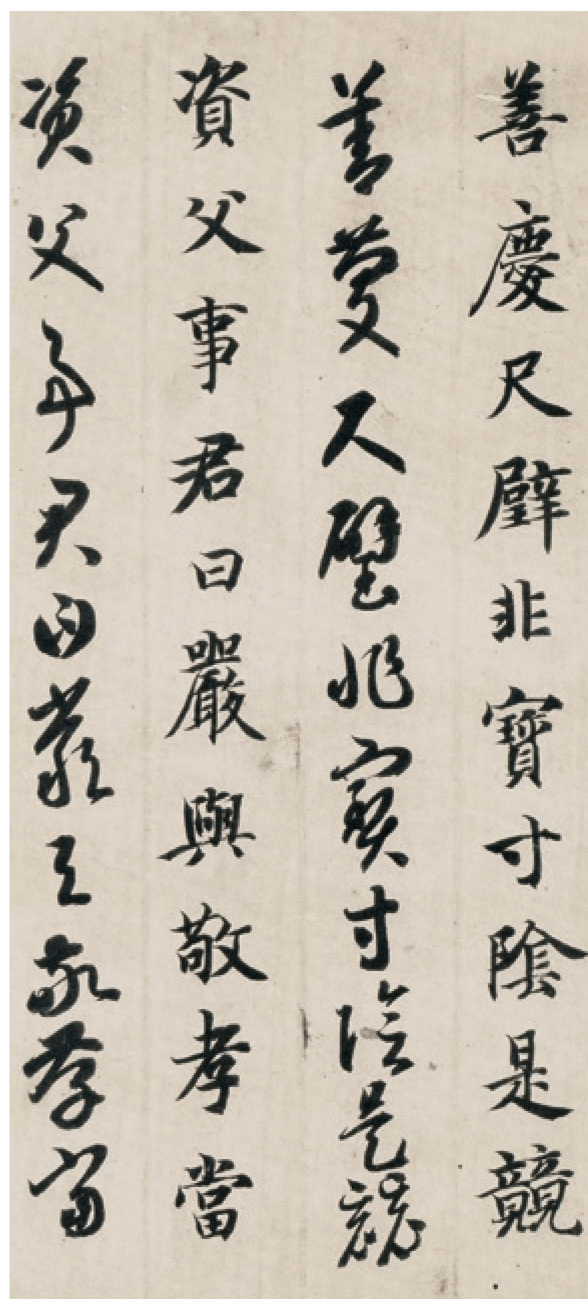


图3-4 隋 智永 《真草千字文》（局部）



图3-5 宋 米芾 《向太后挽词》之二

误会的源头，主要是托名蔡邕的《九势》。这篇文字里面有关于藏锋的解释，原话是：“点画出入之迹，欲左先右，至回左亦尔。”确实和今天的藏头护尾一个意思。



图3-6 泰山刻石（局部）

但是这里有必要注意两点：一方面，蔡邕生活的时代，当时主要的书体是篆、隶，这和后来的楷、行、草书用笔有很大不同。如前所言，篆、隶和楷、行、草在书法笔法上来说，分属古、今两体（此处只言笔法类型，不涉及文字学上的划分），用笔技法上存在本质区

别。另一方面，所谓“九势”，或“九势八诀”，其实都是出于后人伪造，并不是蔡邕的理论。㊟
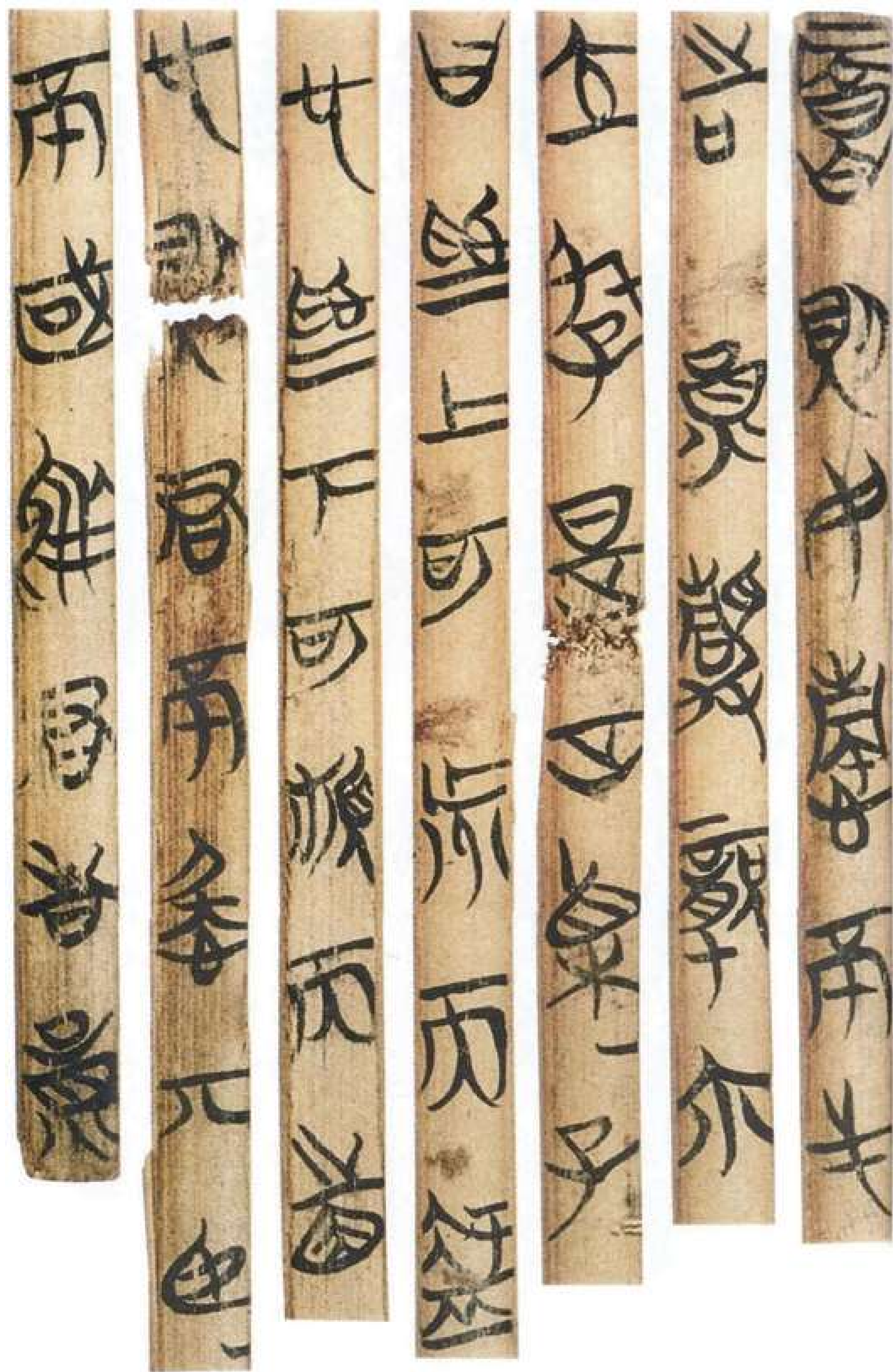


图3-7 青川木牍（局部）书体在篆隶之间，用笔上的锋芒也更加明显

图3-8 清 赵之谦 《别有但开联》



图3-8 清 赵之谦 《别有但开联》

图3-9 清 吴让之 《庚信诗帖》（局部）

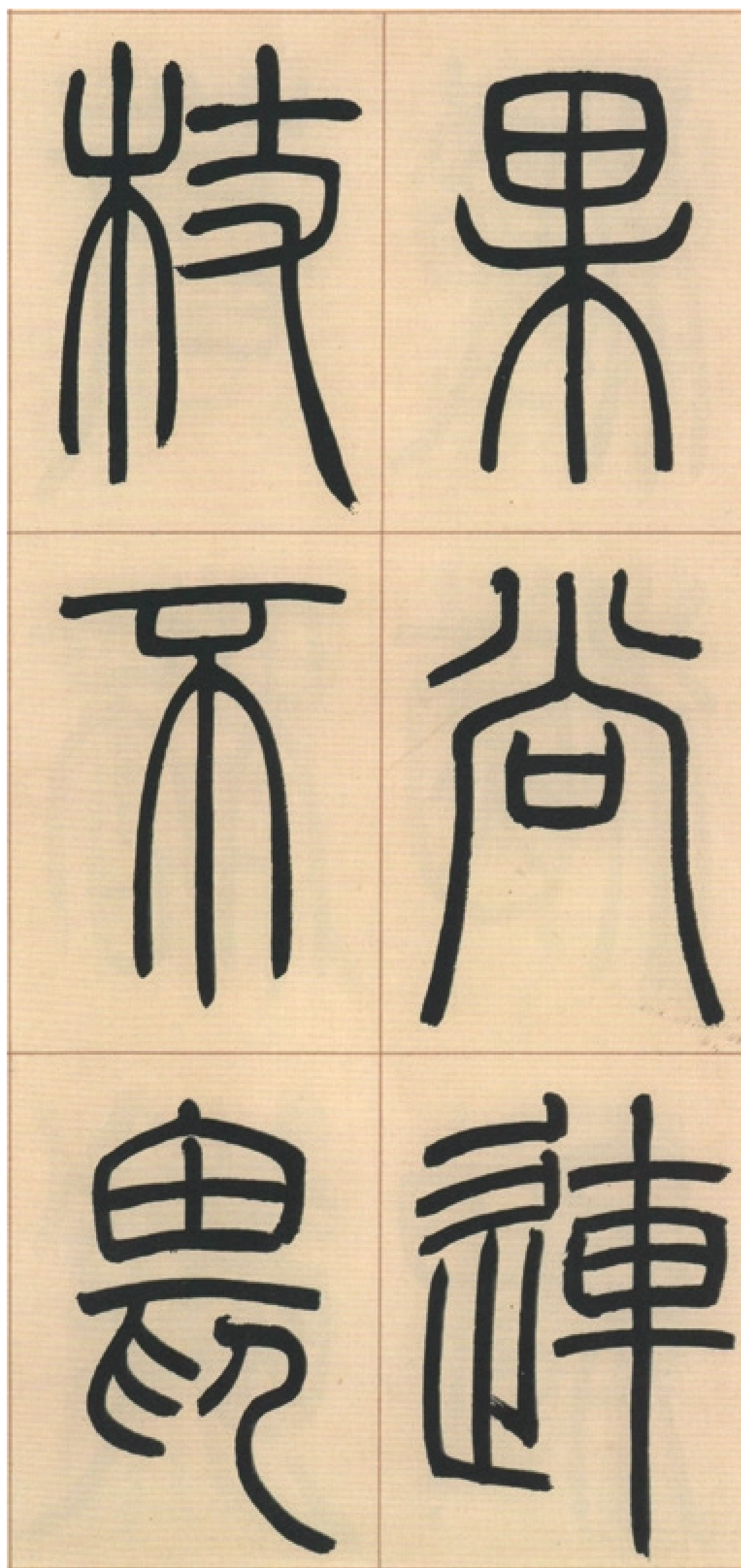


图3-9 清 吴让之 《庚信诗帖》（局部）

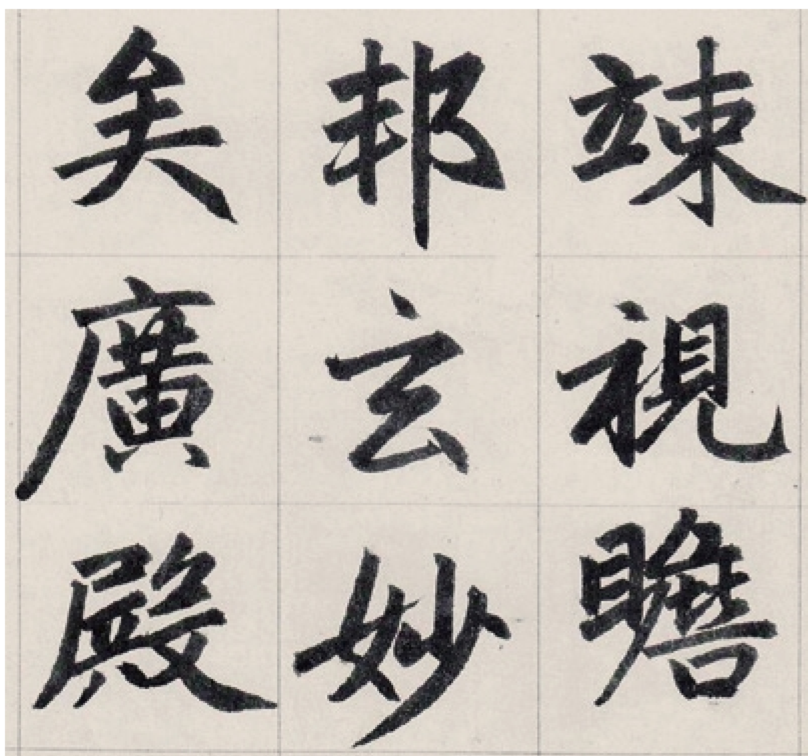


图3-10 元 赵孟頫 《三门记》（局部）

不过文献虽然出于伪托，却有一些真实可用的信息，《九势》一篇的作伪时期至晚不过宋代，有些论述亦颇有见地。其中“藏头”一则云：

> 圆笔属纸，令笔心常在点画中行。[注]

这就和姜夔的话是一个意思，是说用笔上以笔锋归中作为常态，不要偏侧。显然，在《九势》里“藏头”指的就是我们今天所说的中锋，而后来中锋的表达多半都用“藏锋”一词。由于人们语言习惯的不同，一个词在时间流逝中发生意义上的变化，本属平常，但后来，尤其是明清时期，由于很多论书者并不明白笔法奥秘，对古典文献只能从文字上强作解读，遂至误会丛生。

另一个关于“藏锋”的著名论述，是传为颜真卿的《述张长史笔法十二意》，这一篇文献的真伪也是个复杂的问题，但由于其传播广泛，在技法理论中颇有影响，加之其中也有很多真知灼见，不必以其出于伪托而完全无视。其中讲到颜真卿问执笔之理，张旭转述了其舅氏陆彦远一番回答：

> 吾昔日学书，虽功深，奈何迹不至殊妙。后问于褚河南，曰“用笔当须如印印泥”。思而不悟，后于江岛，遇见沙平地静，令人意悦欲书。乃偶以利锋画而书之，其劲险之状，明利媚好。自兹乃悟用笔如锥画沙，使其藏锋，画乃沉着。当其用笔，常欲使其透过纸背，此功成之极矣。真草用笔，悉如画沙，点画净媚，则其道至矣。如此则其迹可久，自然齐于古人。但思此理，以专想功用，故其点画不得妄动。注

通过在江边沙地上写字，看到用笔上的“劲险之状，明利媚好”，而从此悟到“用笔如锥画沙，使其藏锋，画乃沉着”的道理。锥之画沙，其锋所藏的“中”，显然不会在笔画长度的中间，而必然是点画粗细的中部。

对这一段传授之理，元人郑杓《衍极》推崇备至：

> ……又曰“如锥画沙，如印印泥”，书道尽矣。虽索靖之银钩虿尾，颜清臣之屋漏，怀素之壁路，及钗股诸法，不若是之明且要也。注

所谓“明且要”，正在于其理关系甚大，历来论书文字多如镜花水月，使人不得其要，只有这一段则譬喻形象，使人不待深思而可以明其旨要。而关于这一文字的真伪，至今争论不休，影响了它的说服力。其文字或出于宋人所采摘重组，但所言并非全无来历，蔡希综

《法书论》也有相似记载，两相比较，文字大同小异，但《法书论》则要更为可靠，或许这正是好事者伪造《述张长史笔法十二意》的“原文献”：

> 旭常云：“或问书法之妙，何得齐古人？……仆尝闻褚河南用笔如印印泥，思其所以，久不悟。后因阅江岛间，平沙细地，令人欲书，复偶一利锋，便取书之，崄劲明丽，天然媚好，方悟前志，此盖草、正用笔，悉欲令笔锋透过纸背，用笔如画沙印泥，则成功极致，自然其迹可得齐于古人。”(注)

《述张长史笔法十二意》在《法书论》的基础上有掺入自己的理解，但大旨并无不同。以此而了解唐人对“藏锋”的认识，也就会方便形象得多。其所谓“藏锋”，很明显也是“中锋”的意思。因为在沙地上划下去，划出的线会呈现一个凹槽，中间最深，所以他说从此悟到“笔锋透过纸背”的道理。也就是说，用中锋的状态，将笔锋如刀锋一样扎进纸里，这样的用笔，才会有厚度，有力透纸背的质感。

初唐的李嗣真说陆探微的画，提到其笔迹劲健爽利得像锥刀一样，也体现了相近时代的人们对于“锥画沙”的认同。总之，这些文献里的“藏锋”，都是今人所说的“中锋”用笔。

二

我们既然说到刀锋笔锋，肯定有人会想到启功先生的那句名言：“透过刀锋看笔锋。”这句话也是学书者普遍熟悉的。启功先生本意是说我们在学习碑刻的时候，要能从斑驳的石面看出当初笔锋运动的状态。这个说法当然是正确的，说得也很巧妙。但实际上，要看出笔锋却很困难。现实的情况往往不是透过刀锋看笔锋，而是刀锋根本

透不过去，人们所看到的有时连刀锋都不如，因为经过岁月沧桑，自然风化和人为损伤之后，我们能看到的多半是斑驳苍茫、混沌莫名的石花。以此而欲了解笔锋运用之法，如同追亡捕虚，茫然无凭。

在没有对用笔建立正确认识之前，透过刀锋所看到的多是颠倒黑白的假象。而要破除这种假象，却非墨迹不可。之所以如此，便在于书家笔下精微之处，刻本是无法传达的。其所难传的信息固然不止于锋芒圭角，但点画出入之际的锋芒无疑是其中重要一端。正如姜夔所言："锋芒圭角，字之精神，大抵双钩多失此。"[注]所以"必须真迹观之，乃得趣"[注]一类的言论，在前人书论中常常被提起，甚至他们有时还会感慨寒士不可学书，原因便在于见不到真迹。（图3-11）

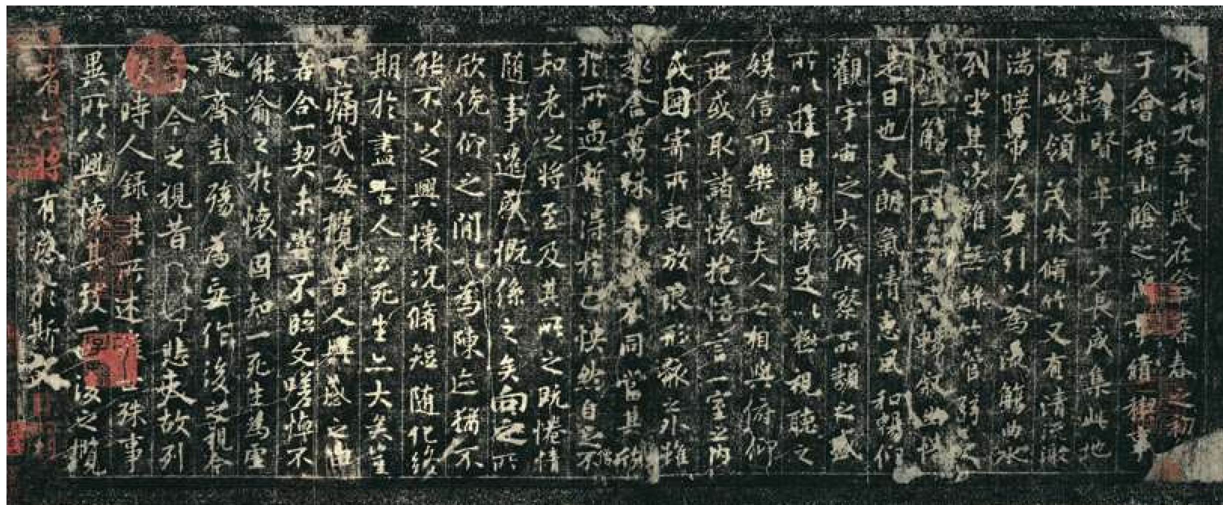


图3-11 定武本《兰亭序》

清代人从碑刻中学习书法，面临的就是这个状况。所以包世臣根据黄小仲的"始艮终乾"理论，附会出一套独家的用笔秘法，我们今天视作学书常识的"藏头护尾"，基本就是来自包氏的影响。这种盲人摸象式的个人解读，至今贻害无穷。（图3-12）

包世臣说古代的工匠知书，用刀上石的时候会"正下以传笔法"，将刀垂直凿进石面，而后来的刻工"用刀尖斜入，虽有晋、唐真迹，一经上石，悉成尖锋"[注]，也就是我们前面说的"锥画沙"的效果，石面

呈“V”形的槽。包世臣还说“欲见古人面目，断不可舍断碑而求汇帖已”注，就是号召大家去从断碑中寻找笔法，而不能学刻帖。一个现实的无奈固然是由于无缘一见真迹，但即使在刻帖和断碑之间，要论笔法传达的程度，包世臣的这个逻辑显然也是经不住推敲的。

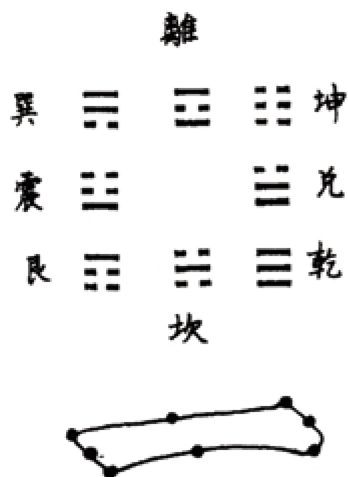


图3-12 始艮终乾与八卦方位图

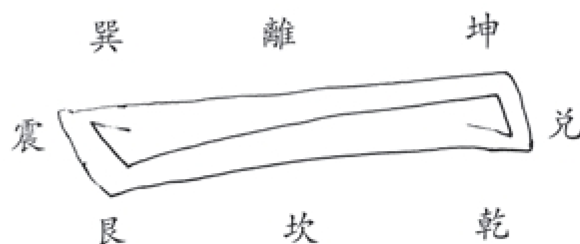


图3-13 始艮终乾

说古代刻字的工匠知书，而后来的工匠不懂书法，这是颠倒历史事实。唐以来的刻工水平有些是非常了不起的，褚遂良《雁塔圣教序》的刻工万文韶，就有刻字圣手之称，对于用笔的精微细节有着非常精准的传达能力。而后来给文徵明刻帖的章简甫、章藻父子更是了不起。王世贞记载的一件事情，就很能说明问题：

> （文徵明）又有致仕三疏，中不无涂窜，而结法亦佳。家弟乍目，谓为公稿本，费十镮得之，以乞余偶。章简甫之子藻见而摩挲

不已，曰："吾父笔也。郡守欲梓之，付吾父，录以示公，故有涂窜。寻别录一本，留公处耳。"余遂作章简甫观。已而笑曰："昨乃眼中耳，今乃耳中眼也。"注

当时章简甫随手抄录，并非存心作伪，但其平日学文徵明书法功力深厚，随意下笔之际便足以乱真。从王世贞的记载，不难想见如章简甫这样的刻工，对书法的理解达到了什么样的高度。这与包世臣所崇尚的北碑上那些穷乡僻壤的刻工，究竟是谁更知书呢?

关于包世臣的"始艮终乾"之说，来历大致是这样的。包世臣41岁的时候，在扬州见到黄小仲，黄氏对他说："唐以前书，皆始艮终乾；南宋以后书，皆始巽终坤。"但黄小仲并没有很具体地解释这段话，包世臣按这个方法的指引反复揣摩、实践，并按照自己的理解写了本书。时隔五年之后他又见到黄小仲，将书稿给黄氏看，黄氏说，你的书写得很好，也很有条理，但这不是我的意思。黄小仲所谓的"始艮终乾"究竟是什么意思呢？我们今天也不清楚。但包世臣显然没有得到黄小仲明确具体的答案，所以他只有自己冥思苦想，之后又结合王仲瞿的说法，附会出一套笔法。注大体如图所示。（图3-13）

这个理解很有问题。包世臣不仅误解了黄小仲的意思，他学碑的思路也很反常。在他看来，用笔要像刻工用锥凿的方式，把笔画的形状描画出来。他想到一根横画虽是从左向右写，但工匠在刻字时，要抠出横画起笔的形态，必须从笔画内部开始，从右向左用力把笔画起头上下边角的形状凿出来的，这样才能呈现北碑那种方头方脑的形状。包世臣明白了这个道理之后，就恍然大悟，觉得自己找到了秘诀，他认为毛笔的运行也要用这种方式，按照锥凿的方法向笔画运行的相反方向把笔画起头做出来。于是原来指的是中锋用笔的藏锋，经过包世臣的演绎解说，从此就彻底变成了今天描头画足的别扭方式。

此处不妨引用一段民国时期的巴蜀学者刘咸炘的文字，以见包氏之谬。

> 造像本一时风尚，如今祈福酬神之匾联，书人固不尽能手，造作尤多草率。非如碑志之慎重，写刻求全其笔意，势固然也。后人于崭截齐整之处，悉以为用笔之妙，殆不免于过矣。即碑志虽甚精工，亦未必无出于刀者。夫作书诚有方笔，方笔诚能崭齐，岂可概以为无？顾吾观石刻中崭齐之处，有笔毫所必不能成者，谓非刀而何？印文之妙，多出于刀，即今刊木者，其峻整之处，亦出自刀而不出自笔，未尝不成浑劲之观，然岂写底者之工哉？(注)

刘氏此言，正可映衬包世臣思路上的偏执与谬误。这一谬误，有清一代，其实也是较为常见的，但很少有人如包世臣这么自信和彻底。而包世臣之所以会执迷不悟，可能和他对于书法的麻木以及观念的偏执有很大关系。

对书法的麻木，他自己就这样说过：

> 乾隆己酉之岁，余年已十五，家无藏帖，习时俗应试书，十年，下笔尚不能平直。以书拙闻于乡里。(注)

可见他学书启蒙并没有临摹经典法帖，而是随俗学习应付科举考试的实用毛笔字。“十年下笔尚不能平直”，其才情之不逮，亦可以想见。

包氏的书法成就不高，而其技法理论也不太经得起推敲，却影响广泛，深入人心，其间缘由亦颇让人费解。一方面可能是由于当时碑学风气盛行，人们在面临这些碑刻的时候，却并不知道古人用笔到底是怎么一回事，加上历代都将书法用笔当作秘而不宣的诀窍，隐藏起

来都不愿意告诉别人。比较著名的故事是钟繇，为了求得笔法不惜捶胸顿足，以至于吐血，后来又去掘人之墓，这个故事并不真实，纯粹出于后人编造，但其中反映出人们对于笔法秘密的强烈渴求，则是历史的另一种真实。

在包世臣的时代也是一样，普通学书者所面对的资料，只是一些刻本，这些刻本中无论是刻帖还是碑铭，都与墨迹有很大的距离。刻帖经过一再翻刻，早已失真，加上大量伪迹掺杂其中，给学者带来很多困惑。一部分清人宁愿学习残碑也不再看重刻帖，其中也是有着深刻的时代背景和集体纠结的。而北朝碑版在经过日晒雨淋自然风化，又被反复捶拓之后，一样变得面目全非，绝不会比刻帖好到哪里。希望借此窥测古人笔法，本身就是刻舟求剑。但人们对勘破笔法秘密的渴望丝毫不减，就只有透过刀锋不断猜测。结合到古代文献中留下有“藏锋”“藏头护尾”这些说法，就不免附会出一些牵强的解释。（图3-14，3-15）

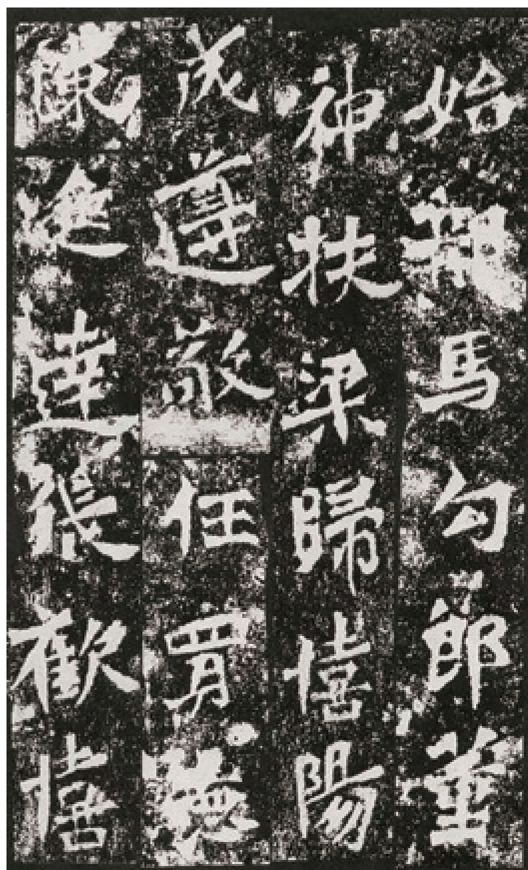


图3-14 斑驳的《龙门二十品造像记》

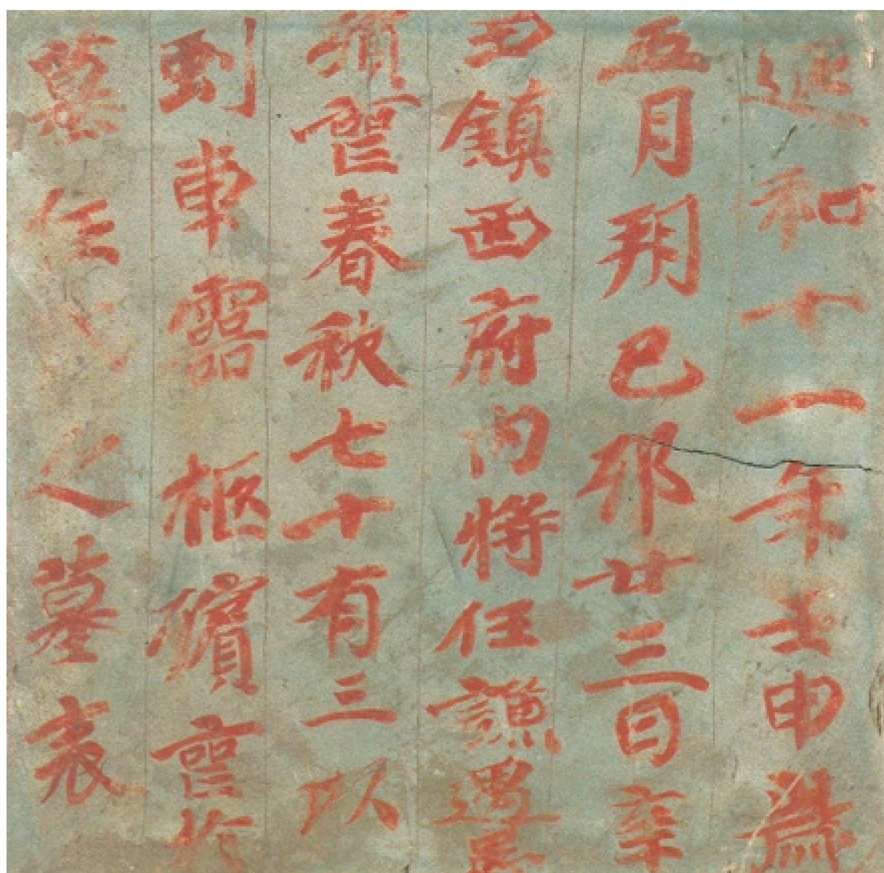


图3-15 隋 《朱书任谦墓表》

另一方面，包世臣给自己的理论以强大的后台，将其和八卦图相联系，于是一个具体的用笔技巧便被赋予了太极八卦的“理论高度”，从而彰显出一种学术上的权威性。但实际上，有没有真知灼见，与看起来是否“学术化”并不对等。至于太极八卦与书法技法，更是完全两码事情。

当然还有一层原因是和我们被曲解的传统文化中的某些倾向有关，所谓藏锋敛锐、韬光养晦、君子藏器云云，很多时候人们都教育年轻人要将锋芒藏起来，要含蓄内敛，不要个性太过显露。这个看法，我们姑且不去评价其对错，但至少和书法技法相隔遥远，不能这么硬生生地照搬套用。如果在文艺中，人们都不能展示自己的智慧和才华，还有什么地方可以展示？张怀瓘当年评价欧、虞优劣，有

云："虞则内含刚柔，欧则外露筋骨，君子藏器，以虞为优。"注以君子藏器之说来评断书法，亦不过是以社会道德衡量艺术，其说不免有失公允。

我们看看古代那些优秀的作品，比如《兰亭序》，可以说锋芒无处不在。当然也有人会说《兰亭序》锋芒太多太尖，并不好。如果从个人审美来评判，无所谓对错是非，但如果从对古人技法规范的了解而言，这一判断便不免思路颠倒——我们自幼的书法教育就被告知要藏头护尾，于是当原作（或高清的印刷品）为我们呈现了这些真实的锋芒，反倒会不以为然。之所以不能接受，正是由于我们的眼光偏离了经典的审美。如果说《兰亭序》还由于其真伪问题聚讼纷纭，不足以服人的话，那么《丧乱帖》《伯远帖》如何？米芾、赵孟頫等人墨迹中无处不在的锋芒如何？是否都不合于法度呢？

我在将以上观念于网络发布的时候，得到多数书界朋友的认可，可也不免有人提出质疑。有人提出颜、柳楷书来证明藏头护尾笔法的合理，这确实是一个复杂的问题——虽然我坚信颜、柳用笔也和其他各家一样，只有形态差异，并无本质不同，他们也不可能自找麻烦将每一笔画在纸面折回往返。但我怎么证明自己的观点呢？这又回到上文反复申说的"透过刀锋看笔锋"的难处，在缺少足够数量可靠、清晰的墨迹时，这个讨论只能是各言其说，无法交锋。今存颜、柳作品多半是刻本，就其中墨迹而言，柳公权《跋王献之送梨帖》今只存图片，字小，清晰度也很不够，用笔有没有藏护动作，在不同眼力者所见不同，是无须讨论的。而颜真卿《自书告身帖》《祭侄文稿》，真行二体皆有锋芒出入，又怎可以无视呢？至于其中或类似藏头之处，即便是真的"灭迹隐端"，在传统大家中也不过是一家之体，笔法所谓有常有变，不可以一家之法而视作通行法则吧！而本文所言，绝不是要否认一切藏头护尾笔法，我所要破除的只是一种以藏头护尾为普遍用笔法则的成见而已。

此外还有一类质疑的声音，重在表达一种带有情感的个人观念，提不出任何有力的证据和论证。无视晋唐以来历代经典作品的实际存在，只一味强调那一套被误解的描头画足的行笔路线图里蕴含着什么深刻的道理，大谈它如何同于呼吸之理，如何符合国人智慧云云。甚至有人说：“楷书必须‘藏头护尾’，而行草书‘藏头护尾’的笔势是在空中完成的。看似细而尖，逆锋的笔意仍十分清晰。”恕我愚钝，实在不明白这些明清以来才在各类书体中大行其道的“藏头护尾”动作，宋元以前的人们是如何在空中完成的！如此倒不如说这些动作是作者在意念中完成的，只是这意念，我不知它是书写者的，还是观赏者的。

面对经典，究竟是以它来修正我们已有的认识，还是用原有的知识来曲解经典？由于原来不可靠的知识影响了我们的判断，如果不加以反思，将永远不会了解经典好在何处。

三

刻本所带来的影响，也是由来已久，欧阳修就已经表示他和蔡襄对于范本锋芒有着不同的看法，这种看法很大程度上是由刻本所带来的。而这一问题在同时代人中也常有讨论，薛绍彭有诗云：

文陵不载启，古刻石已残。

锋铓久自灭，如出撅笔端。

临池几人误，讵识笔意完。

贞观赐拓本，尚或传衣冠。

……注

黄庭坚亦云：

> 古人作《兰亭叙》《孔子庙堂碑》，皆作一淡墨本，盖见古人用笔回腕余势。若深墨本，但得笔中意耳。今人但见深墨本收尽锋芒，故以旧笔临仿，不知前辈书初亦有锋锷，此不传之妙也。[注]

显然，在他们所处的时代，人们由刻本先入为主的印象，已经造成了对于锋芒不同的认识。同时亦可知宋人并不用今日“藏锋”之法，只是由于不见古迹中原有的锋芒，“如出撅笔端”，而为了追求这种效果，以“旧笔临仿”而已。这充其量还只是一个由范本导致的审美趣味变化，并没有触动笔法的基本规范。但随着人们对其中原委了解的日渐模糊，事物的变化，哪怕是一点微小的差错，总是会愈演愈烈。

山谷还记录了一个好书成癖的荣咨道，花了二十万钱买虞永兴《孔子庙堂碑》，山谷后来得以见到这一拓本，说“乃是未劖去‘大周’字时墨本，字犹有锋锷”[注]。而对于有没有锋锷的讨论，在宋人文字中极为常见，我们从这些字里行间，可以感受到其时书者关于锋锷、锋芒的追索，也颇有类似今日书者追索笔法的迷茫。而薛氏所感慨的情况，“临池几人误，讵识笔意完”，便随着时间的流逝，愈发严重了。

误解大约在南宋已经开始，至于元明以来，讹说兴起，谬种流传，代不乏人。择其典型，稍见大概。元无名氏《书法三昧》言横画勒法曰：“其法初落笔锋向左，急勒回向右，横过至末，复驻锋折回。”[注]这个说法显然来自于《九势》中“藏锋”条下的解释。上文已言，《九势》一文并不可靠，其所言也未必与楷、行、草诸体用笔相关。更何况北宋以前文献中，“藏锋”一词做这种解释的，舍此之外也别无所见。《书法三昧》的作者，只抱定《九势》，拾其余唾，显然已经不解唐人以来“藏锋”的含义了。此后明人丰坊释米芾“无垂不缩，

无往不收”，则云“如屋漏痕，言不露圭角也”[注]，又加重了一重误会。须知米芾此言与“不露圭角”全无干系，其本意不过是在说书写中循环往复的笔势。用笔之势，往而可收，去而复返，在锋杪提按之间，点画棱侧起伏，若能对此善加利用，点画便可以互为生发。但笔势垂缩、往复并不同于笔法起收，“藏锋”问题之所以混沌纠缠，以至于在实践者之间无法真正展开讨论，很大程度上便是将笔势、笔法混为一谈。

其实在明白人来说，笔势、笔法分而论之亦可，合而论之亦可，但逻辑不能乱。如果抛开笔势谈笔法，所谈是一点一画用笔之法，自然不必“描头画足”，因为舍去上下笔之间的联系，这描头画足并无来由。描头画足的笔法之所以存在，只可以依托于笔势的循环往复，但若以笔势论笔法，这个循环往复不在一个笔画之内，而是在各个不同的点画之间，伪“藏锋”说所认为的起笔收笔在一画之内藏、护的说法也就无从成立，更遑论下笔“不露圭角”呢?

然而此中误会，元明以来变本加厉。到了清代学者对这个问题已经很少有清醒的认识。这从当时少数学者反复申说“锋芒”“出锋”的重要性，也可以得到了解。恰恰是群体无意识的误解，才使得少数明白原委的学者感到破除俗说的必要。

藏锋之说，非笔如钝锥之谓，自来书家从无不出锋者，古帖具在，可证也。只是处处留的笔住，不使直走。米老云“无垂不缩，无往不收”二语，是书家无等等咒。[注]

梁同书此说，颇有见地，同时代人梁巘也说:

> 宋拓怀仁《圣教》锋芒俱全，看去反似嫩，今石本模糊，锋芒俱无，看去反觉苍老。吾等临字，要锋尖写出，不可如今人，止学其秀耳。[注]

而梁巘这样理性的观察，显然少有知音。他在另一则文字中借时人对他书法的评价，引出一段议论，字里行间颇可以了解其时的一般看法：

> 今客告余曰："子字去褊笔则更佳。"盖谓吾字画出锋，下笔处有尖也。而不知吾之好处正在此。余历观晋右军、唐欧、虞、宋苏、黄法帖，及元明赵、董二公真迹，未有不出锋者，特徐浩辈多折笔稍藏锋耳，而亦何尝不贵出锋乎？使字字皆成秃头，笔笔皆似刻成，木强机滞而神不存，又何书之足言。此等议论皆因不见古人之故。注

梁巘感慨解人难遇，其同时代论者明白个中原委的，也确实是很少见了。比如蒋骥解释藏锋问题，就将之归为"点画起止，不露芒铩也"注，他所理解的藏锋，已经显然与中锋无关，而全然是今天的新意了。蒋骥还别出心裁做出了自己的解释："前人作书，因一字之中，点画重迭；或一篇之中，有两字相并；或字不同而点画近似，间用藏锋，变换笔法。今人有专以此自矜为能者，虽一望古茂，究无生趣。"注虽就审美而言，亦似有一得之能，然而其言出于穿凿，似是而非，毕竟有违史实。

不过，在众说丛杂、讹谬滋生的同时，也不是没有人注意到这个问题。上面说到的梁巘之外，稍早于他的王澍，看得更为深透，以至于径直将其中谬说戳破，其言：

> 世人多目秃颖为藏锋，非也。历观唐宋碑刻，无不芒铩铦利，未有以秃颖为工者。所谓藏锋，即是中锋，正谓锋藏画中耳。徐常侍作书，对日照之中有黑线，此可悟藏锋之妙。
>
> 如锥画沙、如印印泥，世以此语举似沉着，非也。此正中锋之谓。解者以此悟中锋，思过半矣。注

“所谓藏锋，即是中锋”，其言简洁明了，可惜这种看法在清代以来几乎成为秘闻，已不复为学书人所了解了。

此中误会，推波助澜者虽然一直不少，但毕竟还有所争论。至于此后学者不得其旨，而终于被一种“理论”阐发，以至终于成为“定论”，其最关键的一人，则要数包世臣。藏锋一说一旦演化为“始艮终乾”，便广为流播，质疑之声也几乎被淹没了。我们或许可以说，在用笔问题的阐释上，包世臣已然成为最大的罪人。但在古代大多数人都将自己的心得当作不传之秘的时候，他至少是很愿意将自己多年来的体会、思考都展示出来，平实地告诉世人。至于被误导，很大程度上不是包世臣的责任，而是后人自误。尤其是到了我们这个时代，前人墨迹中点画历历可见，用笔痕迹一一可循，为何人们总是只愿意相信道听途说，辗转贩卖的知识，而不肯相信自己的眼睛呢?

关于“藏锋”这个概念的误解，当代其时也早有学者指出，比如周汝昌先生就说得很清楚，还有许洪流先生的阐发，也简洁而准确。[注]只是书法的实践与研究，在今天已经日渐隔离，大多数学者沉潜于文字之中，对于书法实践体会不深，致使书法技法类的研究往往如清代学者一样，众说纷纭，隔靴搔痒。书家视之，或因其艰深晦涩而不知所云，或因其错谬百端而嗤之以鼻。长期以来，便形成了学者与书家之间的隔膜，彼此不通消息。以至于一些学者真正有价值、有见地的技法研究，也淹没其中，很少有人注意到。

直到今天，绝大多数的书法技法类书籍，从中小学甚至大学的书法教材，到各类碑帖的技法解析，一翻开几乎都是描头画足的用笔路线图。部分缺乏鉴赏力的研究者也在其中推波助澜，仍然将“藏锋”曲解为“藏头护尾”，使得问题更加混沌不清。这一看似微不足道的技法问题，实则已成为书史上一个重大的误会，至今流毒遍布，无所不至。很难想象在其他领域，无论是文学、艺术还是其他各门学科里，会在一些基础性的问题上有如此低级的错误，影响之大，传播之广，

误人之多，令人咂舌。这种常识性的误导，出现在我们有一千多年传统的书法之中，尤其令人尴尬！

---

1. 近些年关于这一方面的研究成果，可以参考吉林大学丛思飞的博士论文《唐代书法文献研究》。
2. 徐浩《论书》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第276页。
3. （宋）姜夔《续书谱·用笔》，《历代书法论文选》，第387页。
4. 《唐人叙笔法》，《历代书法论文选续编》，上海：上海书画出版社，1993年，第42页。
5. （宋）苏轼《试吴说笔》，《苏轼全集校注》，石家庄：河北人民出版社，2010年，第19册，第7997页。
6. 具体的考证可参考张天弓先生的相关文章，见《张天弓先唐书学考辨文集》，北京：荣宝斋出版社，2009年12月。
7. 传蔡邕《九势》，《历代书法论文选》，第6页。
8. （唐）颜真卿《述张长史笔法十二意》，《历代书法论文选》，第280页。
9. （元）郑杓《衍极》，《历代书法论文选》，第435-437页。
10. （唐）蔡希综《法书论》，《历代书法论文选》，第273页。
11. （宋）姜夔《续书谱·临摹》，《历代书法论文选》，第391页。
12. （宋）米芾《海岳名言》，《历代书法论文选》，第361页。
13. （清）包世臣《艺舟双楫·述书中》，《历代书法论文选》，第646页。
14. （清）包世臣《艺舟双楫·述书中》，《历代书法论文选》，第646页。
15. 《弇州四部稿》续稿卷一百六十四《墨迹跋·有明三吴楷法二十四册》。转引自程章灿《石刻刻工研究》，上海：上海古籍出版社，2008年12月，第153页脚注。
16. （清）包世臣《艺舟双楫·述书上》，《历代书法论文选》，第641-642页。
17. （清）刘咸炘《弄翰余沈》，《历代书法论文选续编》，第912页。
18. （清）包世臣《艺舟双楫·述书上》，《历代书法论文选》，第640页。
19. 张怀瓘《书断·中》，《历代书法论文选》，第192页。
20. （宋）桑世昌集《兰亭考》卷十，《兰亭考·兰亭续考》，杭州：浙江人民美术出版社，2013年9月，第137页。

21. （宋）黄庭坚《跋淡墨研铭》，《文集》卷二九，《黄庭坚全集编年辑校》，下册，南昌：江西人民出版社，2008年，第1576页。

22. （宋）黄庭坚《题荣咨道家庙堂碑》，《文集》卷二八，《黄庭坚全集编年辑校》，下册，第1556页。

23. 元人无名氏《书法三昧》，《历代书法论文选续编》，第211页。

24. （明）丰坊《书诀》，《历代书法论文选》，第505页。

25. （清）梁同书《与张芑堂论书》，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社，1994年，第682页。

26. （清）梁巘《评书帖》，《历代书法论文选》，第584页。

27. 洪丕谟点校，梁巘《承晋斋积闻录》，上海：上海书画出版社，1984年4月，第104页。

28. （清）蒋骥《续书法论·藏锋》，《美术丛书32》（四集第二辑），杭州：浙江人民美术出版社，2013年4月，第58页。

29. （清）蒋骥《续书法论·藏锋》，《美术丛书32》（四集第二辑），杭州：浙江人民美术出版社，2013年4月，第58页。

30. 王澍《论书剩语·运笔》，《明清书论集》，上海：上海辞书出版社，2011年5月，第761页。

31. 见周汝昌《永字八法——书法艺术讲义》，桂林：广西师范大学出版社，2001年12月，第73-81、132-135页；许洪流《技与道：中国书法笔法论》，杭州：浙江人民美术出版社，2000年8月，第150-152页。

“中锋”的陷阱

王义军

用锋中、侧，历来聚讼不休。清人朱和羹说：

> 偏锋、正锋之说，古来无之。无论右军不废偏锋，即旭、素草书，时有一二。苏、黄则全用，文待诏、祝京兆亦时借以取态，何损耶？若解大绅、马应图辈，纵尽出正锋，何救恶札？(注)

朱氏所谓“偏锋”“正锋”如果要细究起来，未必等同于我们今天所说侧锋、中锋，但本质上大体相去不远。(注)朱氏以为这种名目上的讲究“古来无之”，虽然不尽合于史实，但他的言下之意，却颇有可取之处——用笔关键还在点画质量，而非中、侧。但历代论书者总是不能忘情于此，纷纭嘈杂，辩难不止。尤其是明清以来，书写上并无深刻体会而好发议论，甚而著书立说者，比比皆是，本来无关紧要的问题也就都成了大问题。

一

关于中锋，沈括《梦溪笔谈》记徐铉作书一则，世人常常加以称引，广为流播，其言：

> 江南徐铉善小篆，映日视之，画之中心有一缕浓墨正当其中；至于屈折处，亦当中，无有偏侧处。乃笔锋直下不倒侧，故锋常在画中，此用笔之法也。(注)

徐铉于技法掌握的熟练程度，于此可见一斑。然而这一技法，是否值得历代称颂、效法，却有待讨论。

书写技法，熟练与高明并非一回事。徐铉用笔虽熟，却未必高明。欧阳修、朱长文都说他用笔骨力不够。(注)不仅如此，欧阳修还记录了当时人对他的普遍评价："铉笔虽未工，而有字学。"(注)这话有褒有贬，所言虽重在后者，强调徐氏文字学上的非凡造诣（徐铉曾经受诏，和句中正一起校订过《说文解字》，仅此一点就可以了解，他在古文字，尤其是小篆方面的精通程度），而"笔虽未工"，寥寥数字，已经概括了徐氏用笔能力不为当时人所取。

虽然如此，由于这段文字的描述，颇利于流传，从沈括同时的孔平仲已经开始传抄，其后如陈櫄、刘有定、冯班都转相称述，成为书史上一个颇有影响的事例。实则这一类描述，虽能满足人们好异尚奇、自矜多闻的传播需求，于书写却难有实际的用处。（图4-1）

与此情况类似的，在北宋还有章友直。其事首见于张邦基《墨庄漫录》：

> 章友直伯益以篆得名，召至京师。翰林院篆字待诏数人闻其名，然心未之服。俟其至，俱来见之，云："闻先生之艺久矣，愿见笔法，以为模式。"伯益命粘纸各数张，作二图，即令泚墨濡毫。其一纵横各作十九画，成一棋局；其一作十圆圈，成一射帖。其笔之粗细，间架疏密，无毫发之失。诸人见之，大惊叹服，再拜而去。(注)



图4-1 五代 徐铉 《篆书千字文》

其后南宋陈槱也记有此事，大略相似，并说章氏每幅图都是一笔画成。对章友直的这一技艺，陈槱的评价是：“笔法精熟，心手相忘，方圜不期，自中规矩。”注

然而其人技法既已如此高妙，何以书史之中，默默无闻，并不曾为后世所重呢？其墨迹至今可见，何以九百余年来终不入大家之列？

这还是要怪其技法过于简单，机械重复，究其实质和馆阁体并没有本质区别。这从另一记录中也可以觅得一点消息。陶宗仪《书史会要》说章氏“家人女子亦莫不知笔法，咄咄逼真”[注]。又记其“执笔自高壁直落至地如引绳，而煎（按，章友直之女章煎）亦能如其父，以篆笔画棋局，笔笔匀正，纵横如一”[注]。古人笔法得家传者并不少见，但章煎得其父家传者，也不过是这种机械式的死功夫而已。家人女子亦可咄咄逼真，不过是操作简单罢了。陶宗仪又言章友直作篆是“画”，而非“写”，并以为“笔痴而无神”[注]，诚可谓搔着痒处。（图4-2）

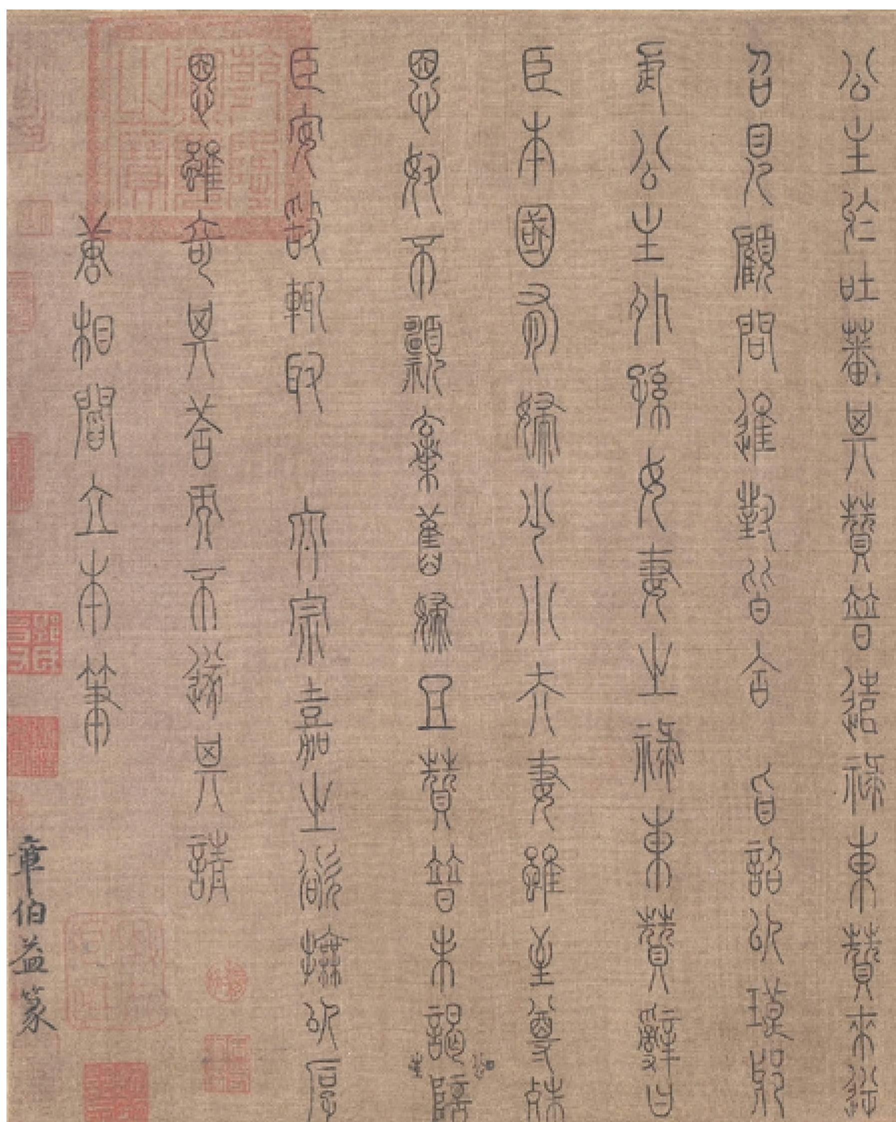


图4-2 宋 章友直 阎立本《步辇图》跋

大司[illegible]馬武都公李[illegible][illegible]

中書侍郎平章事李德裕

大和七年十一月十四日重裝背

貞觀十五年春正月甲戌以吐蕃使

者祿東贊為右衛大將軍祿東贊

是吐蕃之相也　太宗既許降文成



图4-3 宋 米芾 阎立本 《步辇图》跋

今存阎立本《步辇图》后有章友直的一段跋，其后紧接着有米芾的两行小字，当时米芾才30岁，两人墨迹之间仅一个隔水的距离，彼此对比，用笔的能力也真是一目了然。所谓“千金躁蹬，历块过都”与“笔痴而无神”的评价，也可谓各得其实。（图4-3）

章氏篆书，其实不只是家人女子传其笔法，九百余年后的今天，很多书法专业的考生在考前也有类似的训练。见效虽快，实则与艺术

无关。心里追求的，虽名曰“书法艺术”，笔下练习的，却是机械手段——南辕北辙，其斯之谓乎?

还有个类似的故事，当年吴道子画佛像，佛顶的圆光他故意先不画，等到所有人争先恐后前来观看的时候，他当着万众，举手一挥，一道优美的圆圈应手而出，据说就像圆规打出来的一样。可以想象当时观众是一种什么感觉——全场一片欢呼！

沈括在转述此事时，有一个评价，他说:

> 此无足奇。道子妙处不在于此，徒惊俗眼耳。(注)

这话很有道理，所有人都懂的层面，必不是真正好之所在。这种一笔画成的圆圈，江湖画工多能做到，类似机械的技术其实并不难。吴道子不过是借这个表演机会博个喝彩罢了。

而我们也不过是借这几则记录切入，来讨论用锋的真问题。

无论是徐铉式的中锋，还是章友直的画方运圆手段，都是近似于机械的劳动，与真正的艺术表现力相去玄远。这些刻板的技术如果走得太过头，就会将我们对艺术感觉的训练引向相反的方向。比如吴道子笔下那个圆圈，老百姓眼里只看到它和圆规画得一样，但如果真用圆规检验，必不能相合无间——这才成其为吴道子。（图4-4）之所以人们觉得很圆，只是由于它符合了我们对“圆”的印象。圆的印象来自生活中的物象，如太阳、眼睛之类，其圆本就不绝对。这些非纯粹的“圆”，却建立了我们对于圆的感受与认识。与此感受相近即得，相远即失；得其意、同其理，则活，执其形、泥其迹，则死。画家笔下的圆形追求如果太过于绝对，太过于简单的熟练，反而会显得刻板僵化，所谓“匠气”，大略如此。对于艺术而言，感受的准确无疑比物理的准确重要得多。



图4-4 唐 吴道子（传）《八十七神仙卷》（局部）

回到我们的“中锋”问题上来说，徐铉也好，章友直也好，他们的用笔到底是不是中锋呢？这就和画圆的道理一样，吴道子之所以是吴道子，恰在于他不执着于绝对的“圆”，而书写若始终执着于追求绝对的“中”，便不再是书法上真正的“中锋”。

这话当作何解释？如果这还不是中锋，那怎么样才是中锋？真正的中锋又是什么样的呢？

二

清代学者程瑶田对中锋的看法颇有创见，能发人深思。在他看来，世人所谓的中锋，其实只用了笔锋的一面。他说：

世之言中锋者，不知用之以偏，而但曰中耳。及其无可奈何，乃以指捻其笔，使之转焉，以就其一面之锋，则其所谓中者其名，而实则依违于其偏锋之一面，岂知四面偏出者之为运其中锋乎！(注)

这一看法，梁同书以为发前人所未发(注)，有很高的评价。实际上前人所论，如米芾“八面出锋”之说，已有此意，只是米芾所言简略而蕴含丰富，世人各有所解，往往不得要领。用笔之事，也在于简略而蕴含丰富，如果只会用毛笔的一个面，那便是一面锋，中也好，偏也好，都是把笔墨语言简单化。徐铉、章友直的用锋方式，问题便在于此，即使流便、顺畅、笔笔“中锋”，点画内涵终归单调无味。这类所谓的“中锋”，其实不过是一种“伪中锋”，由于对中的追求过于僵化、绝对，其不得已便要加上捻管的动作。所以程瑶田认为这种用笔实际上是“依违于其偏锋之一面”，如此也就做不到“四面偏出”，做不到“八面出锋”。要得笔锋八面，中、侧便不必太绝对。

毛笔作为一个圆锥体，四面八方任何角度皆可自由运行，用之得法，提按使转之间发挥出笔锋多面的作用，点画才会有丰富的表现力，才会产生出无穷的韵味。从这个角度上说，纯用偏锋和纯用中锋，其实没有本质区别，都是用其一面而已。如此，则所有点画都像一个模子翻制出来的，呈一种僵死的表情。

外行也好，馆阁体也好，美术字也好，其实问题都一样，由于缺少所谓“笔软则奇怪生焉”的“奇怪”，所作便类似模件组装。失去了艺术语言，也就不成其为书法艺术。一旦所谓的用笔技巧，机器都可以掌握，甚至比书家掌握得还好，那么这“艺术”追求的方向肯定是出现了偏差。

从这个角度上说，世人所谓“笔笔中锋”也好，“中侧互用”也好，从点画丰富性上着眼，便都可以相通，若各自拘泥，便都是陷阱。若

言“笔笔中锋”，当取其广义，借用金鉴才先生的说法，“中锋就是不走极端，凡是锋在笔画内同时不偏向极端的用笔，都属于中锋”。这一见解可谓通透简明。

三

与徐铉式的中锋不同，另有一类名曰“双钩”。清代诗人钱鲁斯说，自己花了50年的时间，好不容易将这一方法掌握了个大概。其形式和中线最浓的徐铉式中锋恰好相反，是写出的笔画好像先将边线勾出再填墨的效果，所谓“画旁皆聚墨成线如界”[注]，笔画的边线最浓。对此，钱鲁斯的解释是：

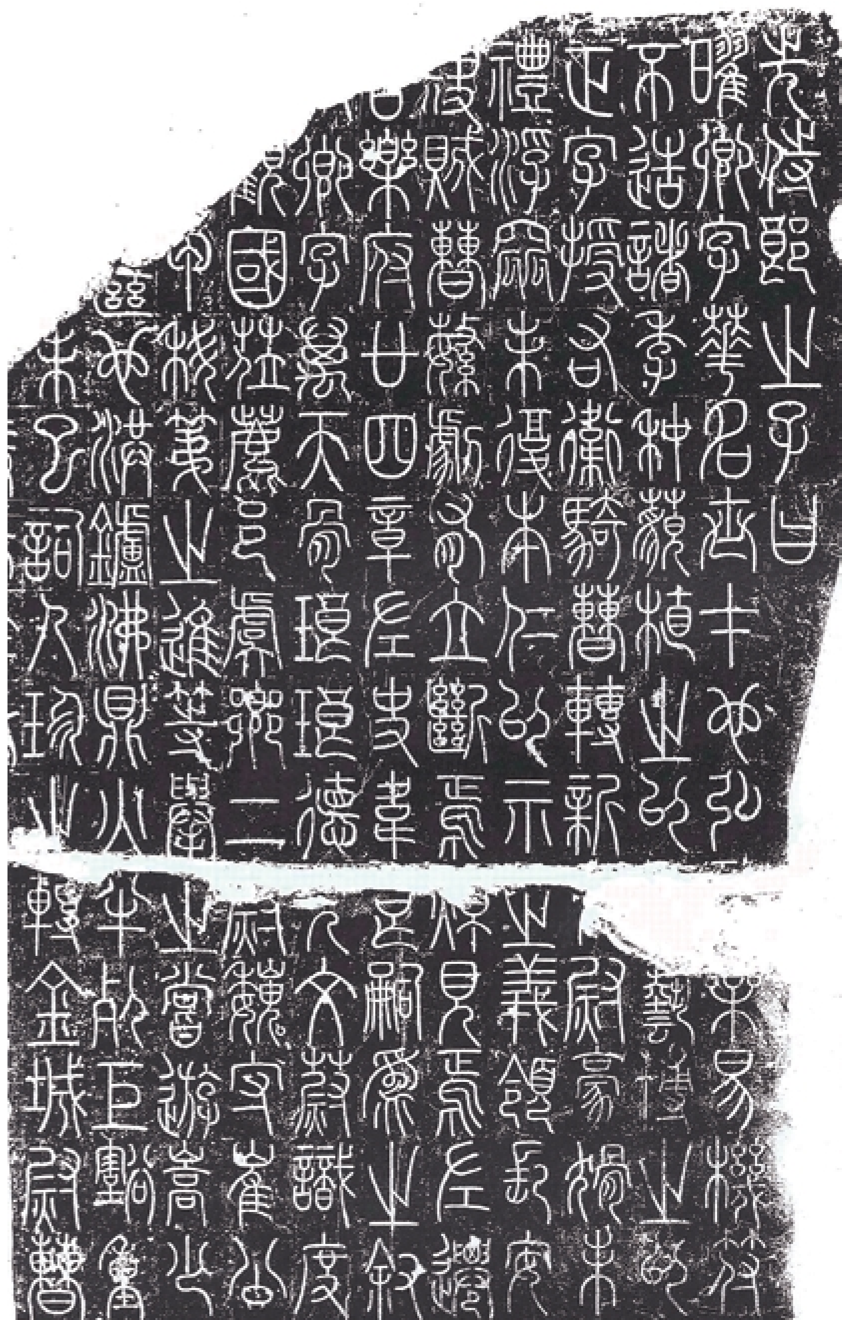
> 古人用兔毫，故书有中线；今用羊毫，其精者乃成双钩。[注]

乍听起来这似乎也是一种了不起的笔法，区区一中锋也有如此讲究！但学者若于此中用心，历日穷年，恐也难窥书法之门。

“中线”“双钩”，二者也并非全无可取，但其表现一旦绝对化、表面化，也就沦为江湖俗套的假把戏。钱鲁斯说二者是硬毫和软毫所造成的效果不同，只是说出了表面的区别。从另一种角度来说，一是裹锋，一是铺毫；一是正锋直下，主要以锋尖发力，一是折锋铺毫，将笔锋打开，发挥附毫的作用。在清人书论中，还将之溯源于篆、隶，以为铺毫源于隶书，裹锋源于篆书。又有名目，以铺毫为“外拓”，以裹锋为“中含”。

实则对这些技法都不必太过于偏执和极端。一般而言，前代书家下笔往往在两者之间，只是个人偏重程度不同而已。有些书家喜欢点画紧密，其下笔不自觉便会以锋尖居中为主；也有人偏爱点画雍容通

透，便会着力于铺毫。归根结底，毛笔不过是工具，笔法不过是手段，而审美才是指路明灯，舍此而孤立论技法，必入迷途。只如日日练习脚力，而无双眼引路，与盲人瞎马而欲奔赴长途无异。笔法上的不同，不过是由审美而引导的选择，具体的技法类型有时未必出于自觉。至于为追求丰富性而刻意训练笔下不足的一面，在书家也是常事，习惯铺毫者，有时故意出以几笔裹锋，反之亦然。他人视之，便不免迷惑。



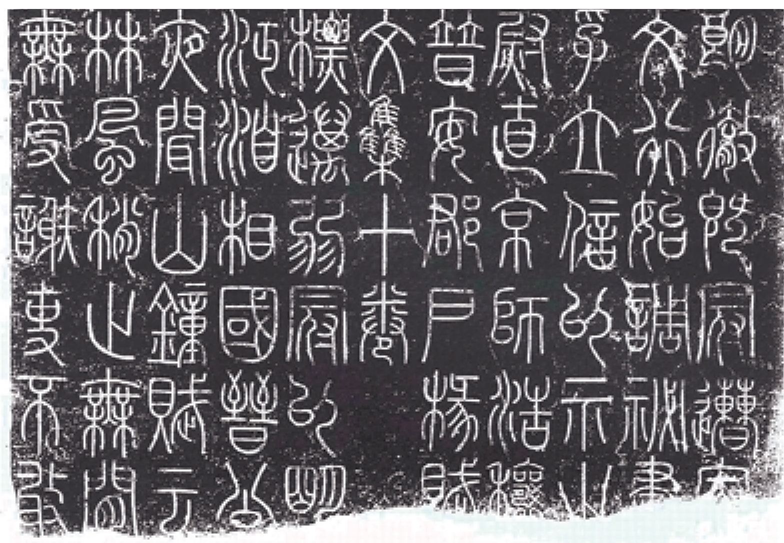


图4-5 唐 李阳冰 《三坟记》

民国学者刘咸炘从裹锋和铺毫的角度论苏、黄、米三家用笔不同，有云：

> 山谷笔裹而凝，襄阳笔铺而散。……东坡书乍观似在黄、米之间，裹处近黄，铺处近米。然实自成其为东坡。注

刘氏学问宏博，绝对是天才式的人物，然而早卒（虚龄37），生前足迹亦不出蜀中，所见古人真迹毕竟有限。其所谓“裹而凝”“铺而散”云云，言之凿凿，似有创见，然而这不过刘氏一己的意会，不可深信。这种鉴赏感受有时候太过于个人化，是否属实，是很值得怀疑的。譬如同样是李阳冰的篆书，陈櫄和吴育看法就完全相反。据陈櫄说，李阳冰用笔是属于徐铉式中线偏浓的，“其字画起止处，皆微露锋锷，映日观之，中心一缕之墨倍浓”注；而据包世臣提到吴育的看法，就完全相反。吴育认为李阳冰是让笔毫平铺纸上，所以才能够做到四面圆足。注两人各执一词，谁的看法更为可靠呢？李阳冰没有真迹传世，无从得知，为此争论，也不过多费唇舌，若没有大量的真迹鉴赏经验，“眼力”总是不可凭据的资本。况且就算如苏、黄、米三家有真迹可见，个人感受与用笔经验不同，刘咸炘的看法，恐怕也不尽

为人们所认同。无论陈櫄和吴育谁的看法更近于实际，都无损于李阳冰的伟大，作品的好才是根本。至于他究竟是裹锋还是铺毫，是正锋直下，还是万毫齐力，并没有那么重要。（图4-5）

相反，执着于两种中锋者，即便于此有独得之秘，却未必勘破书道玄机。书虽小道，却自有其大者，古人借此以见道，其中自有宇宙也可以想见。一旦执迷于小道之小者，真的就遁入小道，成井底之蛙了。包世臣声称两种中锋技法他都已掌握，并且运用娴熟：双钩，他说自己“下笔辄成”；中线，他花了一年的时间精力锐意仿习，“每以熟纸作书，则其墨皆由两边渐燥，至中一线细如丝发，墨光晶莹异常，纸背状如针画”㊟。用心不可谓不专，用功不可谓不勤。然而这么熟练的手段，其成就又如何呢？除了留下一部错误百出的《艺舟双楫》，成为一名重要的理论家，其书写之拙劣几乎让人无法直视。

四

这并不是要否定用笔技巧，更不是要鼓吹某种观念。时贤常言“技术不重要”，这一观点，我绝不苟同。书法舍去技术而空言玄妙，便如空中楼阁，终属虚幻。但技巧只是手段，不可当作目的，更不可一味追求熟练，而为简单机械地重复。真正的书写技巧，始终和审美有关，而所有与审美无关的技巧，都可以归之为“伪技巧”。

上文所言“中锋”的种种情况，并非全无是处，裹锋、铺毫之别也并非乌有，只是不可将其中差异绝对化，也不可将这些技法神秘化，否则便会走向前文所谓“中线”“双钩”一类的极端，徒费年月，无益于学。因为点画真正的魅力不在这里，而在于毫芒之间咀嚼不尽的韵味，这韵味却不是任何表面的花招可以奏效的。

点画的美感凡能让人一眼识破的，必非高明，而真正的美却往往难以言说。技巧一旦要藏着掖着，也就不是真技法。潘天寿说中国画的技法就像下围棋，全公开，没什么好藏着掖着的。这话一方面能见出大家的胸怀，另一方面，也道出艺术技巧上普遍的道理——所有的技术都并不神秘，完全可以坦白示人，而他人要达到这一水平，也要经历长时间的练习。弯路自然要避开，而正确方向上该走的路，却一步也不能少。

明清以来，书论中关于具体技巧的讨论篇幅浩繁，时有新创，但同时也充斥着大量的“伪技巧”，近于花拳绣腿，不切实际。就当时人对于中锋、偏锋的偏执，周星莲便有所劝诫：

> 将能此笔正用，侧用，顺用，重用，轻用，虚用，实用，擒得定，纵得出，遒得紧，拓得开，浑身都是解数，全仗笔尖毫末锋芒指使，乃为合拍。钝根人，胶注鼓瑟，刻舟求剑，以团笔为中锋，以扁笔为侧锋，犹斤斤曰：“若者中锋，若者偏锋，若者是，若者不是。”纯是梦呓！[注]

刘熙载也说：

> 中锋、侧锋、藏锋、露锋、实锋、虚锋、全锋、半锋，似乎锋有八矣。其实中、藏、实、全，只是一锋；侧、露、虚、半，亦只是一锋也。[注]

如此花样繁多的名目，于书写几乎一无用处，可谓全无必要。周、刘都旨在破除世人刻舟求剑的执迷，却也不免将简单的问题复杂化。周氏能打破中、侧执迷，而让锋芒获得解放；刘氏能将杂乱名目概括为中、侧两种，本意也是化繁为简。他们的初衷，都非巧立名目，而是去除妄见，但由于世人所论已然混沌不清，错讹百出，有时

候要厘清旧闻，总免不得费些唇舌。今如本篇所论，虽有芹献之诚，在明白人眼里，恐亦不免遭庸人自扰之诮。但我们总不好以“明白人自是明白，糊涂人让他糊涂去”的态度，做个“自了汉”吧！反复言说，苦口婆心，亦不得已耳。

总之花拳绣腿，除了可以自欺欺人，毕竟无济于事。所谓中锋，可以不问中、侧、偏、正，可以不问“中线”“双钩”，锋芒若在掌握，力可以透纸，韵可以动人，不必借助其他。乡谚所谓“一根筷子也可以杀人”，正是此理。

---

1. （清）朱和羹《临池心解》，《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第732页。
2. 古人所谓侧锋、偏锋，有时所指全然相同，也有时会有所区别。大体而言，偏锋而能归中的便视为侧锋，一偏到底的则归为偏锋，但古代书论中这些词汇的使用情况其实很混乱，有彼此颠倒矛盾的，也有广义、狭义之别。朱和羹说“右军不废偏锋”，所褒扬则侧锋也，取其广义；陈槱说“所谓侧笔取妍，正蹈书法之所忌”所批评则偏锋也，用其狭义。如此混用，乃古人常态，不可不知。
3. （宋）沈括《梦溪笔谈》卷一七，《全宋笔记》第2编，第3册，郑州：大象出版社，2006年，第129页。
4. （宋）欧阳修《徐铉双溪院记》云：“铉与其弟锴皆能八分、小篆，而笔法颇少力，其在江南皆以文翰知名。”《欧阳修全集》卷一百四十三，北京：中华书局，2001年，第5册，第2321页。朱长文《续书断·下》云：“（徐铉）初虽患骨力歉阳冰，然其精熟奇绝，点画皆有法。”《墨池编》卷一〇·品藻五，《中国书画全书》，第1册，上海：上海书画出版社，2009年，第289页。
5. （宋）欧阳修《王文秉小篆千字文》，《欧阳修全集》卷一百四十三，第5册，第2322页。
6. （宋）张邦基《墨庄漫录》卷八，《全宋笔记》第3编，第9册，郑州：大象出版社，2008年，第100-101页。
7. （宋）陈槱《负暄野录·章友直书》，《历代书法论文选》，第377页。
8. （元）陶宗仪《书史会要》卷六，《中国书画全书》，第3册，第588页。
9. （元）陶宗仪《书史会要》卷六，《中国书画全书》，第3册，第596页。
10. （元）陶宗仪《书史会要》卷六，《中国书画全书》，第3册，，第595页。

11. （宋）沈括《梦溪笔谈》卷一七，《全宋笔记》第2编，第3册，第129页。

12. （清）程瑶田《九势碎事·书势五事·中锋》，《明清书法论文选》，上海：上海书店出版社，1994年，第694页。

13. （清）梁同书《频罗庵论书·与张芑堂论书》，《明清书法论文选》，第684页。

14. （清）包世臣《艺舟双楫·述书上》，《历代书法论文选》，第641页。

15. （清）包世臣《艺舟双楫·述书上》，《历代书法论文选》，第641页。

16. 刘咸炘《弄翰余沈》，《历代书法论文选续编》，上海：上海书画出版社，1993年，第926页。

17. （宋）陈槱《负暄野录·篆法总论》，《历代书法论文选》，第376页。

18. （清）包世臣《艺舟双楫·述书上》，《历代书法论文选》，第642页。

19. （清）包世臣《艺舟双楫·述书上》，《历代书法论文选》，第641页。

20. （清）周星莲《临池管见》，《历代书法论文选》，第719-720页。

21. （清）刘熙载《艺概·书概》，《历代书法论文选》，第709页。

书法意临与风格生成

尚天潇

一、意临的文化根源及等级划分

（一）意临的文化根源

王昌龄《论文意》中说："凡属文之人，常须做意，凝心天海之外，用思元气之前，巧运言词，精炼意魄。"[注]中国诗书画印发展至今，其生生不息的精神内核在于"意"。许慎《说文解字》："意，志也，从心察言而知意也，从心，从音。"[注]可见，"意"与人内心的所想所思有关。

"意"是一种发自内心的感思，是凝聚精神的想象，是心灵与事物的中介，架起感觉与表现之间的桥梁。诗词与书法都是心灵的艺术，文思、心境与笔意交融，进入物我两忘与心手双畅的自由书写场域。这样的"写"是直抒胸臆，让生命的瞬间呈现出一种永恒的艺术形态。艺术创作的关键在于审美品质的孕育、心理模式的构建以及对奇妙意象的驾驭。意象的重构与折叠往往是创作新艺术作品的契机和源泉。

《列子·说符》中九方皋相马的故事，寓意是对待人、事、物的时候，要抓住本质特征，不能为表面现象所迷惑。这则故事用通俗的语言简述如下：秦穆公请伯乐找一匹千里马，伯乐推荐了相马的高手九

方皋。三个月后，九方皋回复说："我在沙丘上找到了千里马，是一匹黄色的母马。"牵来后，秦穆公看到的却是一匹黑色的公马，很不高兴。伯乐告诉穆公说："九方皋相马的境界已经胜过自己无数倍了，他所观察的是马内在的精神气质，忽略了马外在的表象特征；九方皋只留意他所需要观察的核心因素，对无关本质的次要因素往往视而不见。九方皋的相马术包含着比相马本身更有价值的道理。"事实证明，九方皋所选的马果然是一匹世间少有的千里马。

意临的书法作品，不是要求酷似范本，而是根据自己的所需选取其中的部分形式要素，与个人的笔性特征相融合。正如前人所言，"刊市其意不在迹象间也"。又如沈颖《画谨》中所说："目意所结，一尘不入。似而不似，不似而似。"一言以蔽之，仿法帖的笔意以写出自家的书法风貌。

在"师古"与"创新"的问题上，董其昌提出极其精辟的论点。他曾多次借用"那吒拆骨还父，拆肉还母"以及佛家的"八还义"来阐述"继承"和"创新"的辩证关系。继承古人法帖的精华为己所用，正是书家所为，也即董其昌所说：

> 书家妙在能合，神在能离。所欲离者，非欧、虞、褚、薛诸名家伎俩，直欲脱去右军老子习气，所以难耳。那吒拆骨还父，拆肉还母。㊟

可以看出其时董其昌的艺术无论从创作到理论，都趋于成熟，尤其是董其昌亦关注艺术作为意识形态本身的许多美学方面的问题。董其昌在从事艺术创作的同时，也始终注重理论研究，这些观点都收录在他的《容台别集》和《画禅室随笔》两部集子和一些书画题跋中。㊟

清代龚自珍由“万喙相因”的“馆阁体”引发对书法本质的思考，他认为根据不同的文化底蕴和学书方法可以把书家分为三等：

> 书家有三等：一为通人之书，文章学问之光，书卷之味，郁郁于胸中，发于纸上，一生不作书则已，某日始作书，某日即当贤于古今书家者也，其上也。一为书家之书，以书家名，法度源流，备于古今，一切言书法者，吾不具论，其次也。一为当世馆阁之书，惟整齐是议，则临帖最妙。夫明窗净几，笔砚精良，专以临帖为事，天下之闲人也。吾难得此暇日。偶遇此日，甫三四行，自觉胸中有不忍负此一日之意，遂辍弗为，更寻他务，虽极琐碎，亦苦心耗神而后已，卒之相去几何？真天下之劳人，天下之薄福人也。注

龚氏认为内外兼修的“通人之书”是第一等书法，备有古今法度的“书家之书”是第二等书法，只为献媚于世俗和官场的“馆阁之书”是第三等的书法。在某种程度上，龚自珍说出了书法的真谛和学习的康庄大道：“腹有诗书气自华。”当胸中汇聚了万千气象的时候，书法作品才能超尘脱俗。众所周知，天下三大行书皆文先书后、书文并茂，有感而发肺腑之言，写之遂成千古法帖，其关键是书与文在精神意象层面上的高度统一。换言之，一切人类的艺术美感都与脑海中的意象有关。

唐代李世民在《论书》中言：

> 今昔临古人之书，殊不学其形势，惟在求其骨力，而形势自生耳，吾之所为，皆先作意，是以果能成也。注

宋代赵构在《翰墨志》中曰：

余自魏、晋以来至六朝笔法，无不临摹。或萧散，或枯瘦，或遒劲而不回，或秀异而特立，众体备于笔下，意简犹存于取舍。[注]

清代傅山在《傅山论书》中称：

盖优孟衣冠，虎贲典型，良有所不屑也。观我书者庶几如九方皋之相马，得之牝牡骊黄之外乎！若求诸形模，则失之矣。[注]

其他书法意临的重要书论如：

临帖如骤遇异人，不必相其耳目、手足、头面，而当观其举止、笑语、精神流露处。庄子所谓目击而道存者也。[注]

临帖不在得其形，而在得其神；欲得其神，先得其意，意得，神斯得矣！否者终属优孟衣冠。[注]

临摹用工，是学书大要。然必先求古人意指，次究用笔，后像形体。[注]

苇间先生每临帖多佳，能以自家性情合古人神理，不似而似，所以妙也。[注]

真正的书法临摹不是描头画足，也不是炫奇斗巧，而是顺乎个人的天性。这与中国诗词所追求的境界是一致的。优秀的书法作品超越技法而能直击心灵深处，情感的抒发和意象的传达才是书法艺术的真谛。正如潘天寿所言：“有至大至刚至中至正之气蕴蓄于胸中，为学尽其极，为事必得齐全。旁及艺事，不求工自能登峰造极。”[注]经典之作往往依赖于作者胸中所蕴藏的至高境界，在不计工拙中顺其自然地把美的意象通过笔端流淌出来。

据《说文解字》解释：“写，置物也。谓去此注彼也。《曲礼》曰：‘器之溉者不写。其余皆写’。”[注]《注》云：“写者，传己器中乃食之也。《小雅》曰‘我心写兮’。《传》云：‘输写其心也。按凡倾曰写。故作字作画皆曰写。俗做泻者、写之俗字。《周礼》以浍写水’。”[注]“意，志也。志即识，心所识也。意之训为测度、为记。训测者、如论语毋意毋必不逆诈，不忆不信，忆则屡中。其字俗作忆。训记者，如今人云记忆是也。其字俗作忆。《大学》曰：‘欲正其心者，先诚其意。诚谓实其心之所识也。如恶恶臭，如好好色’。此之谓自谦。郑云谦读为慊。慊之言厌也，按厌当为从‘心音’。会意。于记切。一部。古音入声。于力切。‘察其言而知其意也’说从音之意。”[注]

“写意”一词最早出现于《战国策·赵策二》，文曰：“忠可以写意，信可以远期。”其在句中的意思，可解释为“公开表达心意是一种忠诚的方式。”[注]唐李白所作《扶风豪士歌》曰：“原尝春陵六国时，开心写意君所知。堂上各有三千士，明日报恩知是谁？”[注]所以说，“写意”的原本之意就是作者通过个人独有的方式恰当地表达出自己心意。中国艺术中的书法正是写意艺术的最佳代言者。书写的笔触落于宣纸之上，既是书法品格的视觉体现，也是书家整体生命状态的视觉展现，“字如其人”的标识不容掩饰。

中国书法临摹中的笔“意”追求，除了书家的气质禀赋之外，还包括对法帖范本中神韵意趣的体悟和领会。“意临”不仅是书家的审美理想及追求，也是化古意为己意的技法锤炼。中国的书画一理，唐代张彦远在《历代名画记》中也明确提出了“本乎立意而归乎用笔”“意存笔先，画尽意在”“笔不周而意周”等言说。[注]

中国书法的临摹进入高级阶段，即“意临”。这里最值得重视的是“作意”，所谓“作意”，是指写字时先有一个精神主张，即意在笔先，而形势自然随意而生，强调主观体验到的精神气骨在书法中的决定性作用。这种临摹并不追求范本外表的酷似与逼真，而是注重直觉

的感受，强调挥运之际的瞬间表达，追求气韵的生动和心性的流露。这来源于中国人的审美追求和意匠的表达方式。毫无疑问，“意临”的书法作品不是刻舟求剑，而是临摹的超越，更是进入书法堂奥的必经之路。

（二）意临的等级划分

书法“意临”，应建立在“工临”的基础之上才能凸显其意义。换言之，掌握书法的本体规律和熟练驾驭毛笔的能力是意临的前提条件。书法“意临”，不以“形似”范本为旨归，而是根据个人的审美取向，或部分攫取形式要素，或宏观效其意象神韵，抑或是援引经典而启发自运的媒介。这种临摹摆脱形似的羁绊，追求个性的渗入与表达。

意临是传承与创新的纽带，也可看成是个性的注入与个人风貌的确立。但在进入意临阶段之前，必须打好深入传统法帖的基本功，否则将会欲速则不达，沾染一身习气。正如书论所云：

> 凡临摹须专力一家，然后以各家纵览揣摩，自然胸中餍饫，腕下精熟。久之眼光广阔，志趣高深，集众长以为己有，方得出群境地。若未到此境地，便冀移情感悟，安可得耶？(注)
>
> 米元章、董思翁皆天资清妙，自少至老笔未尝停，尝立论临古人书不必形似，此聪明人欺世语，不可贮以为训也，吾人学力既浅，见闻不多，而资性又复平常，求其形似尚不能，况不形似乎！譬如临《兰亭序》，全用自己笔法，亦不用原本行款，则是抄录其文耳，岂遂谓之临古乎！(注)
>
> 凡欲学书之人，功夫分作三段：初段要专一，此段要广大，三段要脱化。(注)

书道妙在性情，能在形质，然性情得于心而难名，形质当于目而有据。[注]

通常对意临层级的界定比较模糊，现根据临作中所保留范本形式要素的多少，划分为三个层级：仿书、改编与创临。三者之间亦有交融现象，主要侧重于主观倾向。

1．仿书

关于书法临摹中“仿书”的界定：虽以个人书写的“动力机制”临摹范本，但能明确判断出所临范本的出处，保留了范本中某些具有“辨识度”的形式要素。如董其昌临摹的多数作品。（图5-1至图5-5）

董其昌在《容台集·论书》中有多次论述：

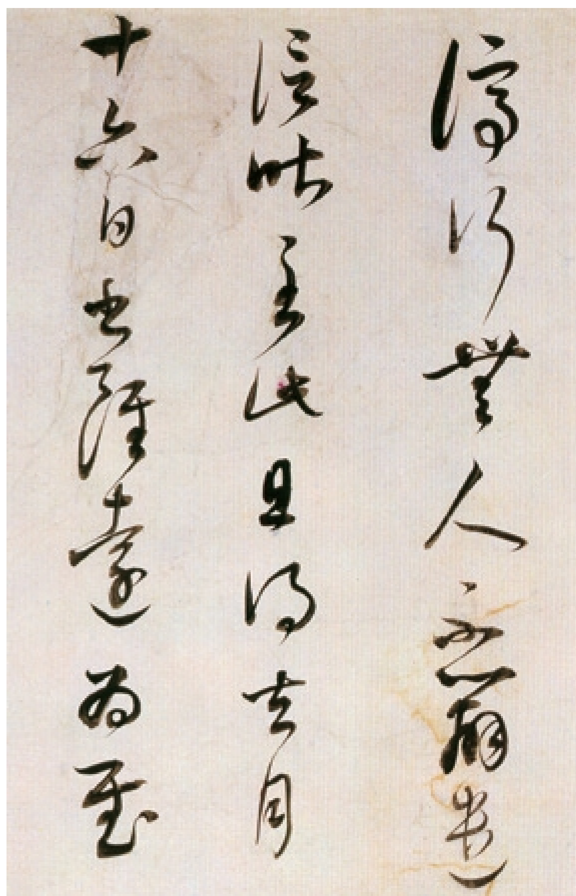


图5-1 明 董其昌临王羲之《初月帖》（局部）

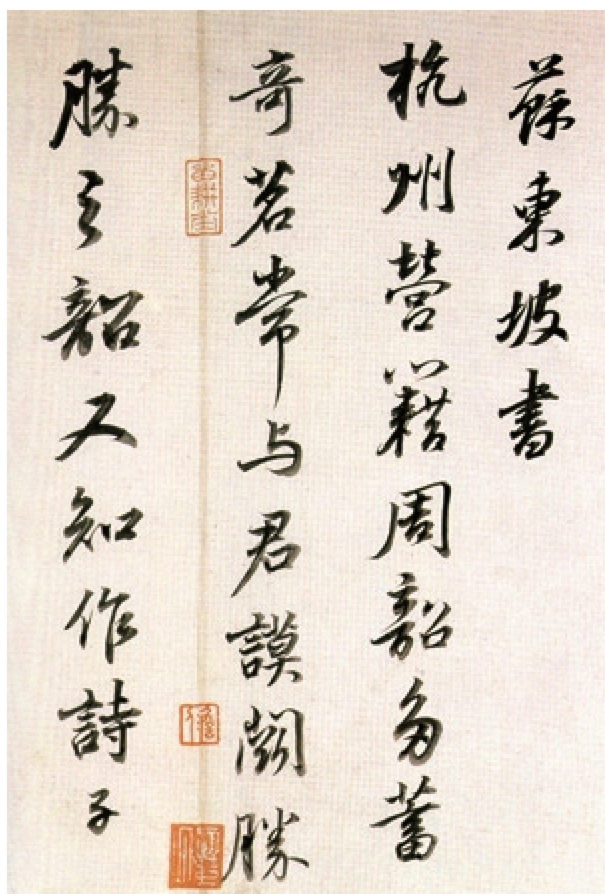


图5-2 明 董其昌临苏东坡《行书册》（局部）

《兰亭序》最重行间章法，余临书乃与原本有异，知为聚讼家所诃。然陶九成载《禊帖考》尚有以草体当之者，正不必规规相袭，今人去古日远，岂在行款乎？

赵文敏临《禊帖》无虑数百本，即余所见亦至夥矣。余所临，生平不能终篇，然使如文敏多书，或有入处。盖文敏犹带本家笔法，学不纯师。余则欲绝肖此为异耳。

余书《兰亭》皆以意背临，未尝对古刻，一似抚无弦琴者。余此书学右军《黄庭》、《乐毅》，而用其意，不必相似。米元章为“集古字”已为钱穆父所诃，云须得势，自此大进。余亦能背临法帖，以为非势所自生，故不为也。

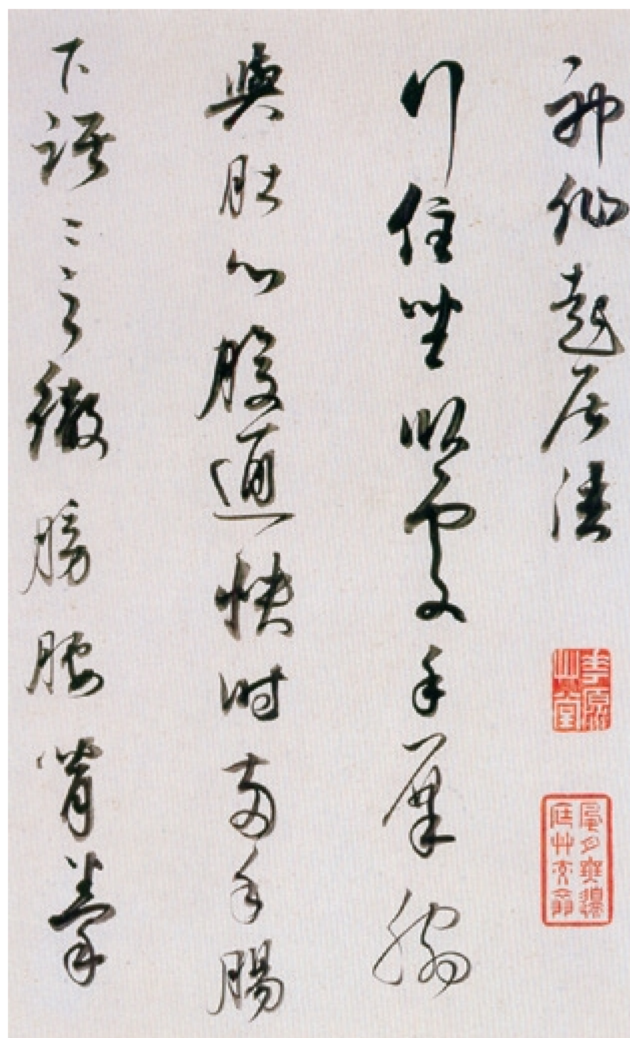


图5-3 明 董其昌临杨凝式《神仙起居法》（局部）

释：

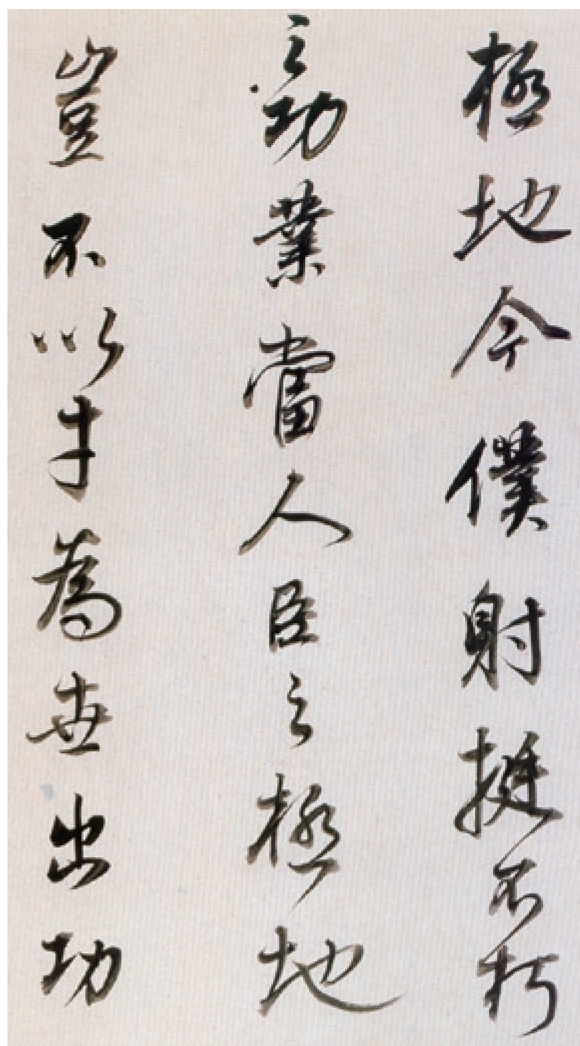


图5-4 明 董其昌临颜真卿《争座位帖》（局部）

余每临怀素《自叙帖》皆以大令笔意求之。黄长睿云：米芾见《阁帖》书稍纵者，辄命之旭。旭、素故自二王得笔，一家眷属也。旭虽资性颠逸，超然不羁，而楷法精详，特为真正学狂草者从此进之。

余尝临颜书，今日临柳公权、杨少师帖，以于蕃赏音者，不欲自藏其技，所谓寡和之曲须为和人奏之。

赵宧光在其著述《寒山帚谈》中，对“仿”书做了十分精彩的阐释：



陰符經

觀天之道執天之行盡矣天有
五賊見之者昌五賊在心施行
於天宇宙在乎手萬化生乎身
天性人也人心機也立天之道
以定人也天發殺機龍蛇起陸



图5-5 明 董其昌以《多宝塔》笔意书《阴符经》（局部）

仿帖不是不记前人笔画，又不得全泥前人笔画，比量彼之同异，生发我之作用，变化随意，始称善学。若钞取故物，佣奴而已。即不失形，似屋下架屋，士君子不取。字字取裁，家家勿用，方得脱骨神丹。苟不精熟，势必纪念旧画，杂乱系心，何由得流转不穷之妙，求成就不可得也?

仿书时不得预求流转，预求流转不得其形似，反弄成卤莽。亦不可不预知流转，不知流转，到底不能生发，竟成描写佣工。

仿书与临帖，绝然两途，若认作一道，大谬也。临帖，丝发惟肖无论矣；仿书，但仿其用笔，仿其结构。若肥瘠短长，置之牝牡骊黄之外，至于引带粘断，勿问可也。若留心于所不当留，枉费一生力气。皎若太阳升朝霞，灼若芙蕖出绿波，于美人何有？而远近皆以为比，固知人情在阿堵中。

常言“仿大作小，仿小作大”，为仿书要诀。更进乎须仿纵逸帖为修整书，仿修整帖为纵逸书。以至篆、隶、真、草悉相为用，乃是善学。善学者师其意，不师其迹，迹蹂便落野狐中。

仿书胜临摹者，心目不敌故也。先泛观后研察者，神貌不敌故也。流览得其精神，摹勒得其形似。得神遗形者高，得形遗神者卑。形失易革，神失难知。为学似倒，成功反顺。

2．改编

关于书法临摹中“改编”的界定：为了顺应个人的笔性特征或审美诉求，在范本的基础上，有明显的主观改造或夸张变形的成分，但范本的重要特征和精神面貌依旧保留，类似现代歌曲的改编。如伊秉绶、赵之谦等人的部分临作。

米芾是集古出新的高手，其临古几近乱真。《书史》上有记载，他早岁临摹的颜真卿《争座位稿》，过了二十年后，竟被人误以为真迹。他除了是个造伪的高手，更是一个改编的行家。再好的改编，也无法完全掩盖住个人用笔的动力特征。

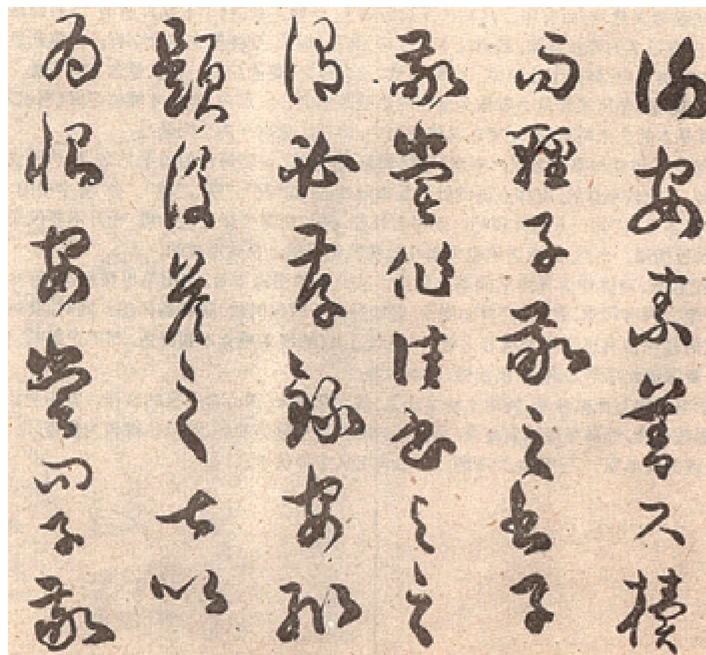


图5-6 清 吴让之临孙过庭《书谱》（局部）

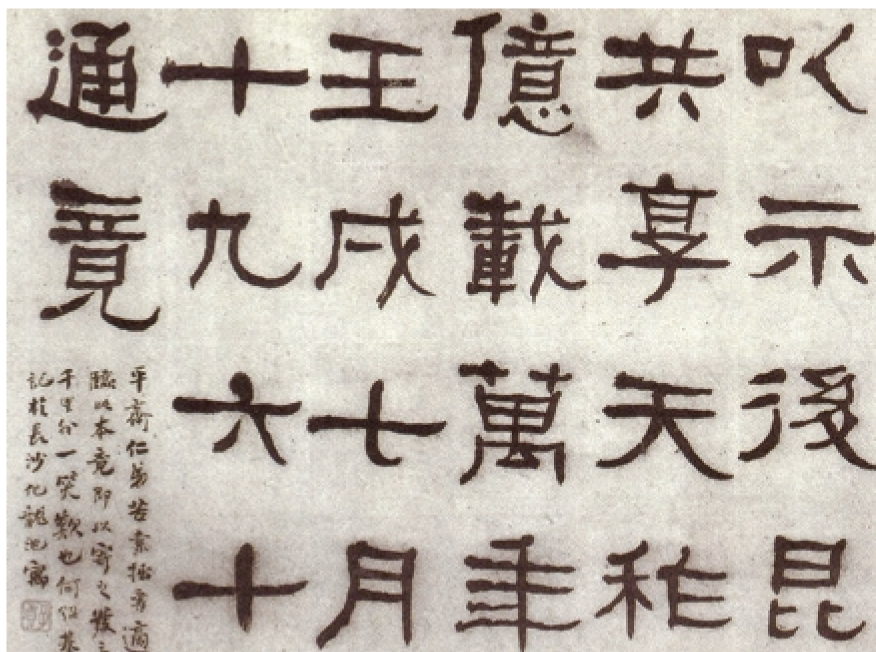


图5-7 清 何绍基临《张迁碑》（局部）

曹宝麟在《中国书法史》指出《中秋帖》是米芾节临的王献之《十二月帖》，但是二帖在风格上有所差异。《中秋帖》全文为："中秋不复不得相还为即甚省如何然胜人何庆等大军"，共计22字。《十二月帖》全文为"十二月割至不？中秋，不复不得相。未复还，恸理为即甚，省如何？然胜人何庆等大军"，共计32字。米芾在内容上没有通临原帖，而是改编原帖的内容，从第一行下端"中秋"二字开始书写，中间部分也是有选择地临写。内容的改编势必也会牵涉到形式的改变。不管是内容还是形式因素的改编，都应该属于改编式的临摹。

下面要举的几个例子，是关于改编形式要素的临摹作品：

吴让之临孙过庭《书谱》（图5-6），何绍基临《张迁碑》（图5-7），陆维钊临《张猛龙碑》（图5-8），文徵明临《兰亭序》（图5-9），伊秉绶临《张迁碑》（图5-10），赵之谦临《瘗鹤铭》（图5-11），朱耷临《半截碑》（图5-12），赵之谦临《峄山碑》（图5-13），林散之临《淳化阁帖》（图5-14），林散之临《麓山寺碑》（图5-15），这些临作是对范本部分的形式要素进行改造变形或加以改编整理，使得临摹的作品既保留范本某些特征，又有自己的风格特色。

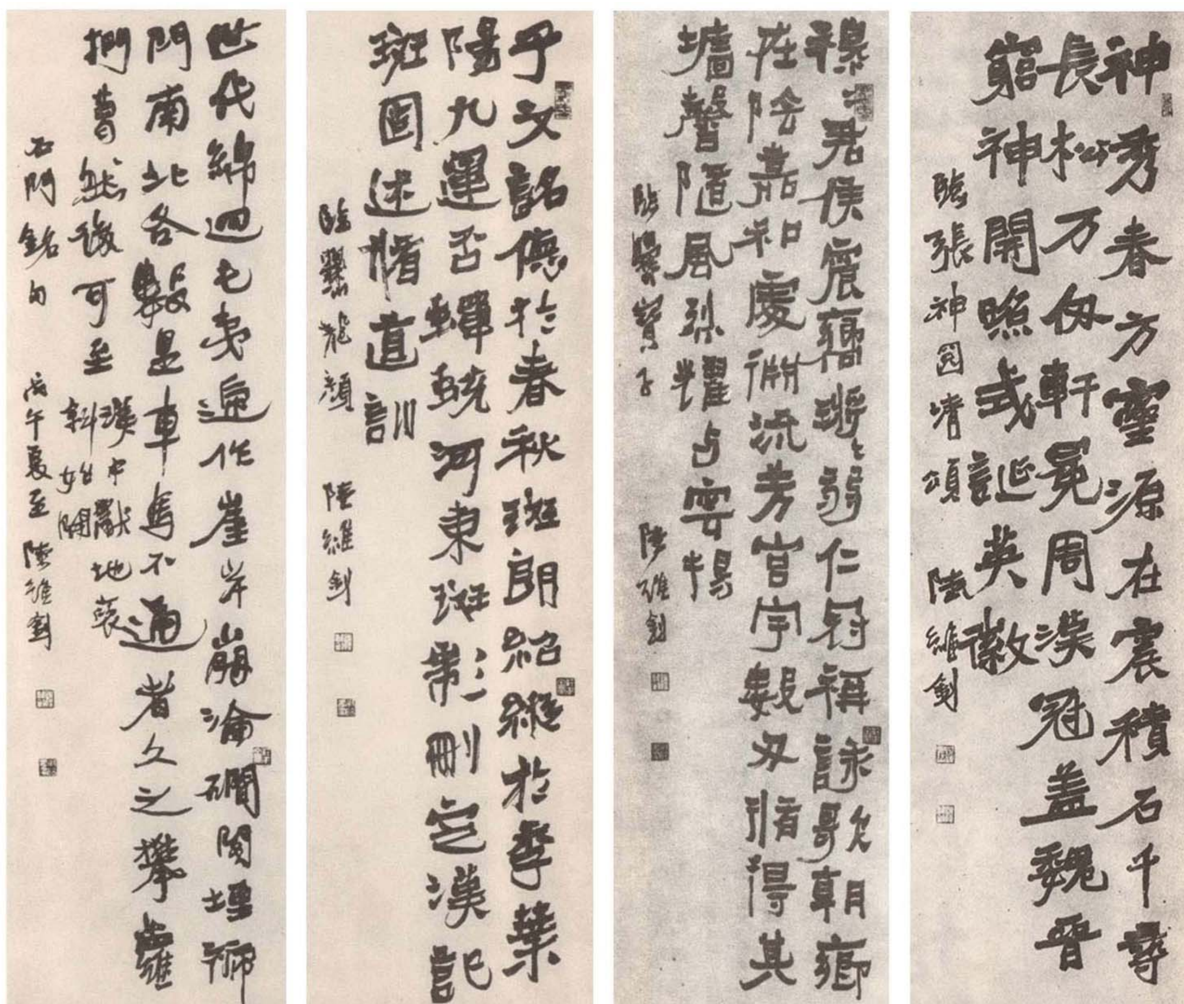


图5-8 陆维钊楷书临摹四条屏

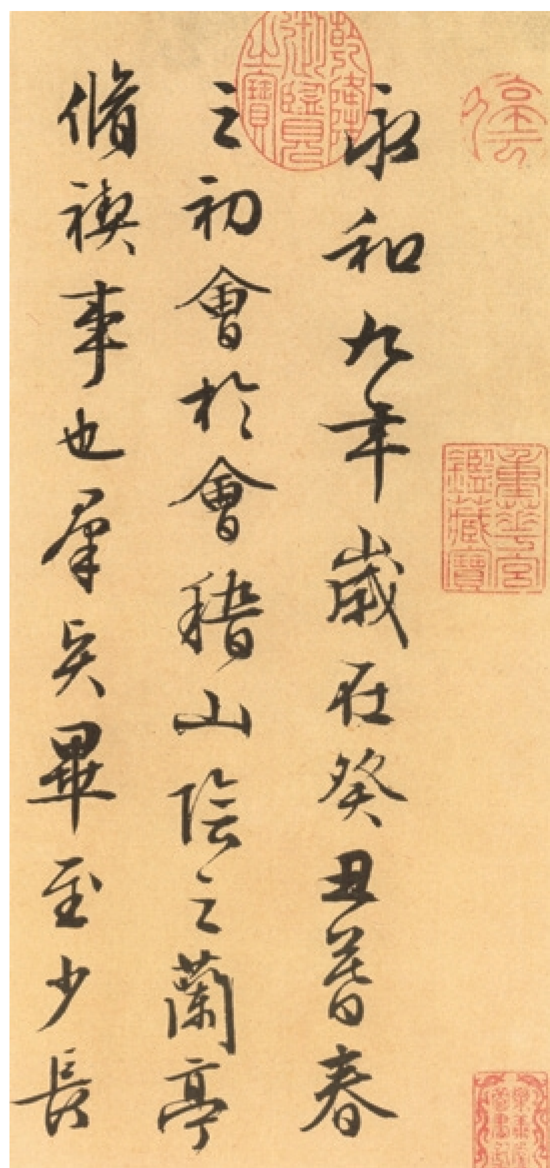


图5-9 明 文徵明 89岁 临王羲之《兰亭序》（局部）

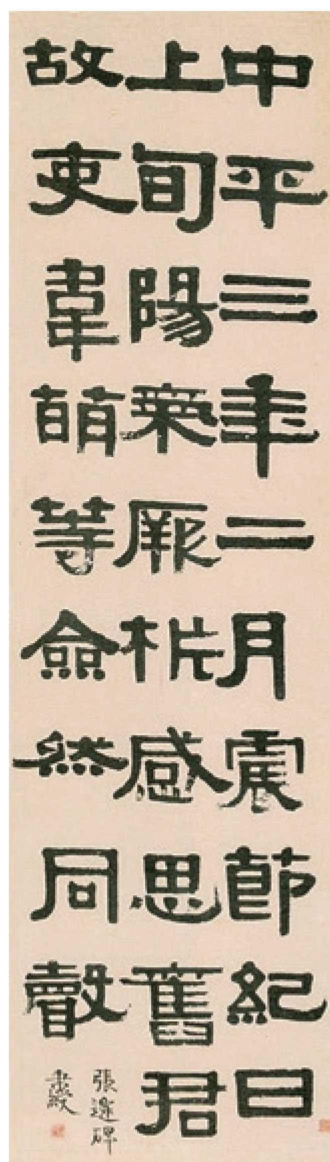


图5-10 清 伊秉绶临《张迁碑》（局部）

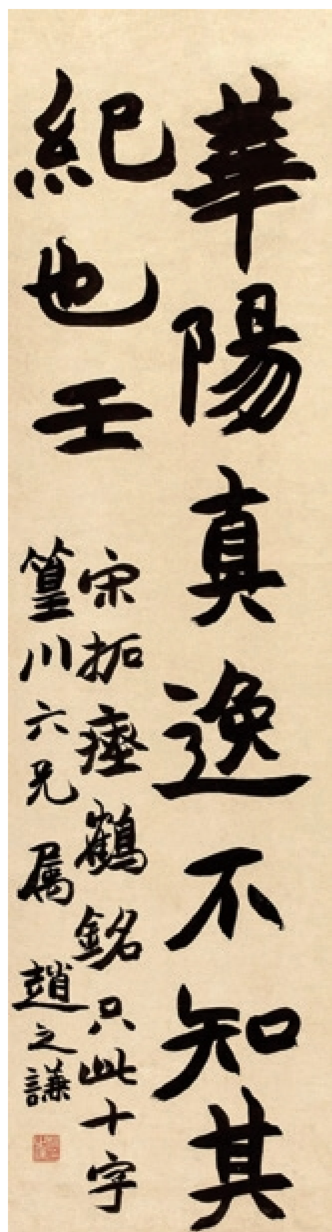
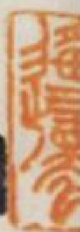


图5-11 清 赵之谦节临《瘗鹤铭》

肇自石樓東鎮守封司



地之班金冊西符硃命將

軍之秩雖隆師中尉揔



南宮之禁甚或瞻劉如

纖務緊明霜鬭龍豹之韜

奉神武之家名溢寰海

图5-12 清 朱耷临《半截碑》（局部）

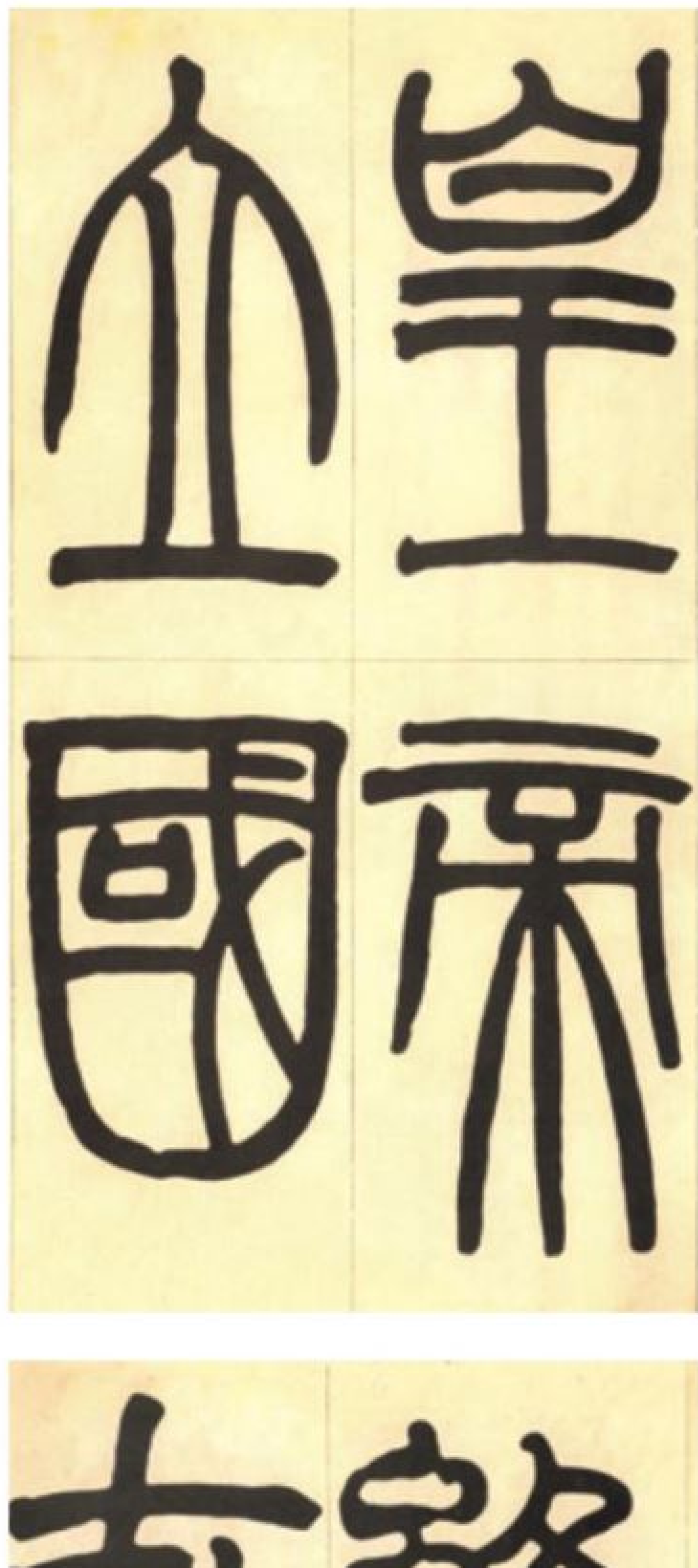




图5-13 清 赵之谦临《峄山碑》（局部）

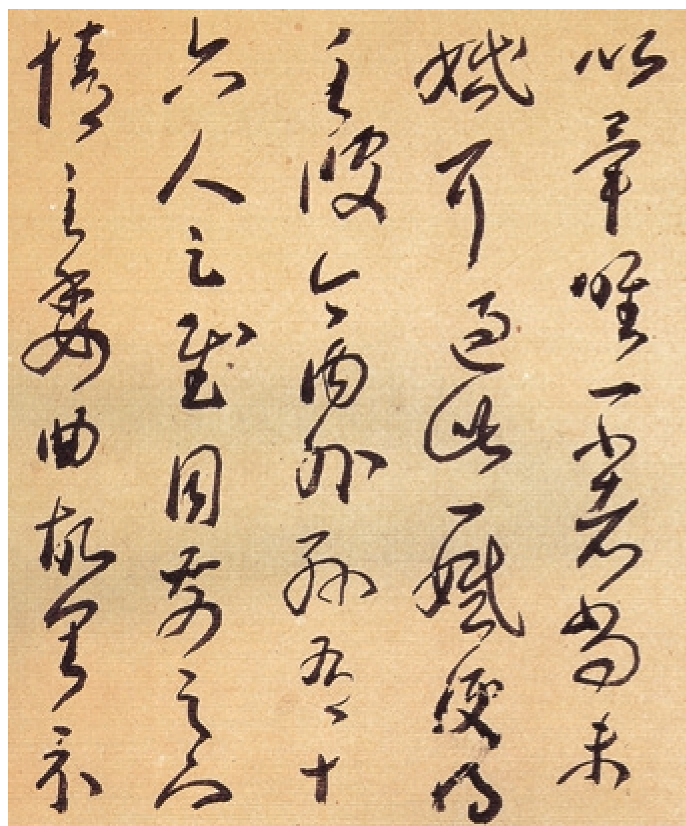


图5-14 近现代 林散之临《淳化阁帖》（局部）

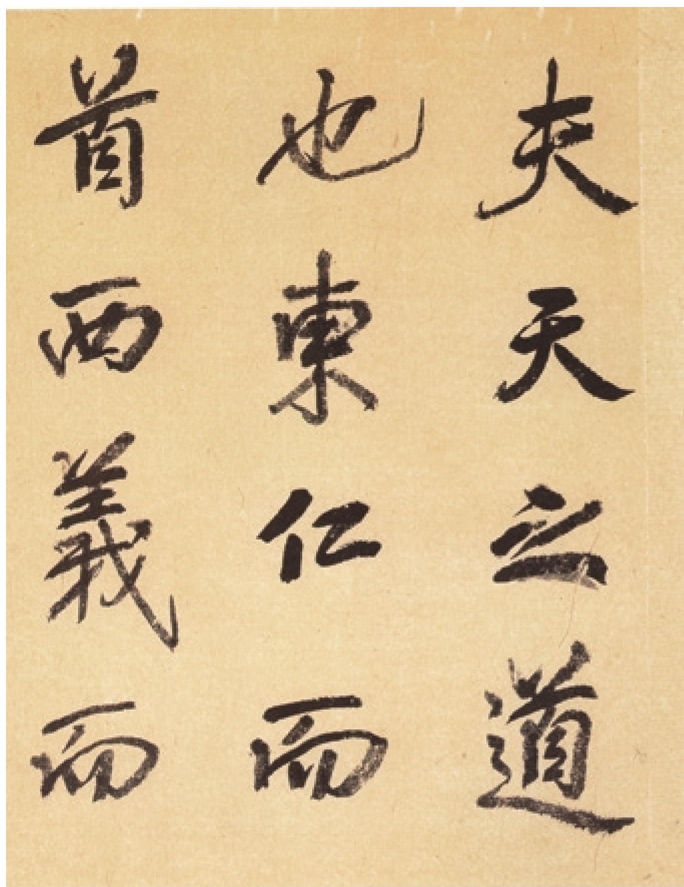


图5-15 近现代 林散之临《麓山寺碑》（局部）

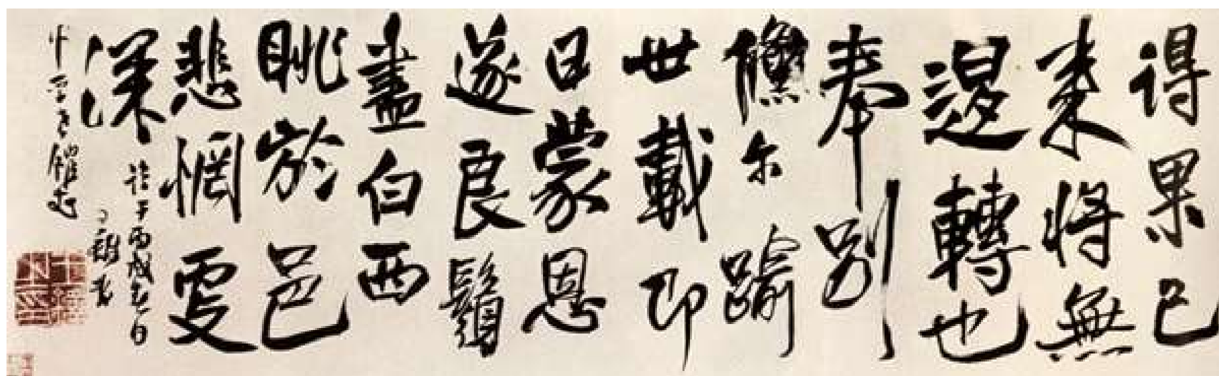


图5-16 清 王铎临褚遂良《家侄帖》（局部）

3．创临

关于书法临摹中“创临”的界定：除了范本文字内容的依据之外，看不出临作的出处，与个人创作如出一辙。

传为王羲之《笔法论十二章》有言：

> 夫纸者阵也，笔者刀稍也，墨者兵甲也，水研者城池也，本领者将军也，心意者副将也，结构者谋策也，飏笔者吉凶也，也入者号令也。屈折者杀戮也，点画者磊落也，戈旆者斩斫也，放纵者快利也，著笔者调和也，顿角者蹙捺也。始书之时，不可尽其形势，一遍正脚手，二遍少得形势，三遍微微似本，四遍加其遒润，五遍兼加抽拔。如其生涩，不可便休，两行三行，创临惟须滑健，不得计其遍数也。㊟

在古代书论中，这是第一次出现"创临"一词。从"三遍微微似本"一句可以看出属于书法临摹，但是从"创临惟须滑健，不得计其遍数也"，可以推断出此处的"创临"含有强调主观性临摹的意思。

郑板桥的临摹观念则更为极端，其跋自临《兰亭》说：

> 黄山谷云："世人只学兰亭面，欲换凡骨无金丹。"可知骨不可凡，面不足学也。况《兰亭》之面失之已久乎！板桥道人以中郎之体，运太傅之笔，为右军之书，而突出以己意。并无所谓蔡、钟、王者，岂复有《兰亭》面貌乎！古人书法入神超妙，而石刻木刻千翻万变，遗意荡然。若复依样葫芦，才子俱归恶道。故作此破格书以警来学，即以请教当代名公亦无不可。

郑板桥的《兰亭序》临本现今仍可看到刻本，完全是其破格"六分半书"的风格。客观来说，郑氏书法的格调不是很高，但是强调发扬个性的精神值得肯定。他可能也是想用这种愤慨的方式来警示后来学书者。

下面举几个关于创临作品的例子：

王铎临褚遂良《家侄帖》（图5-16），朱耷临《兰亭序》（图5-17，图5-18），沈曾植临《十七帖》（图5-19），金农临《西岳华山庙碑》（图5-20），黄道周临王羲之《誓墓文》（图5-21），在形式语言上，上述临摹作品可以说与范本完全不同，乍一看就是书者的个人书风。因此说，类似这样的临摹作品可以称为创临，基本上等同于作者的创作。

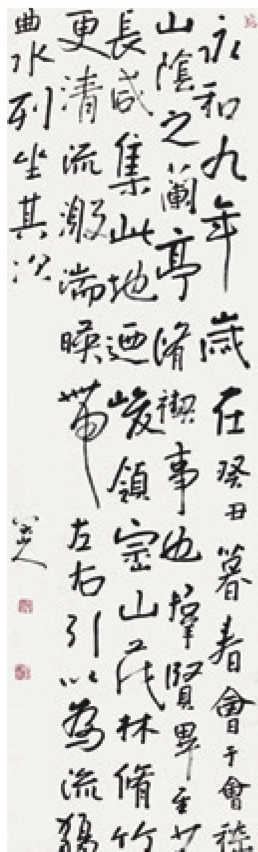


图5-17 清 朱耷临王羲之《兰亭序》

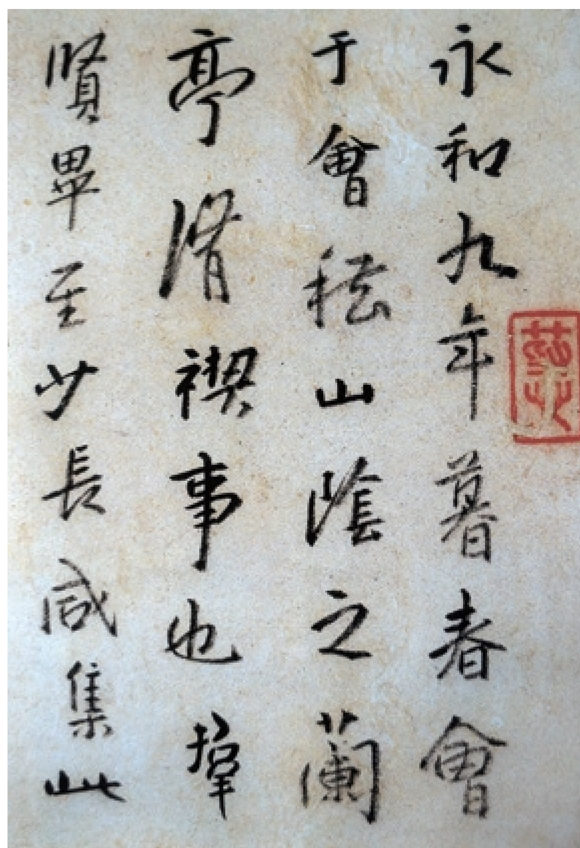


图5-18 清 朱耷临王羲之《兰亭序》（局部）

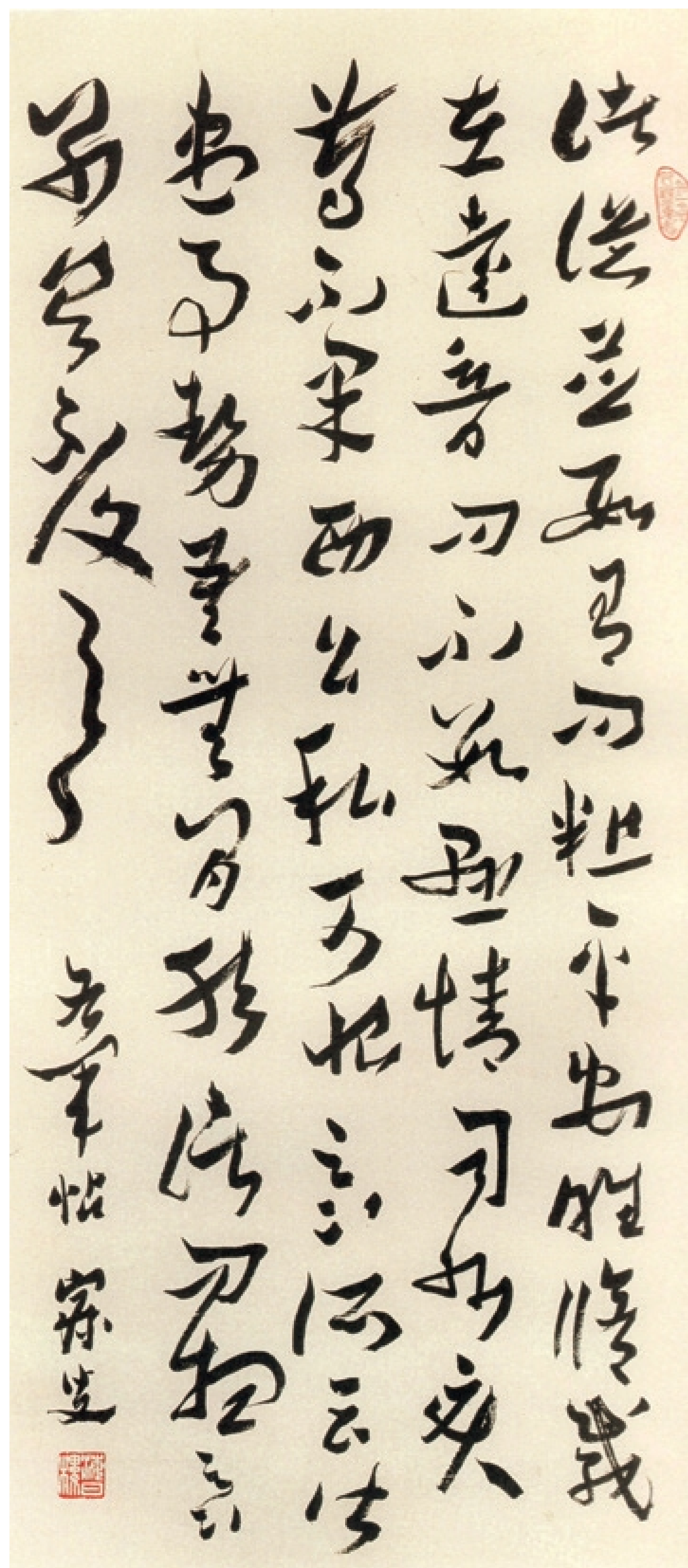


图5-19 清 沈曾植临《十七帖》

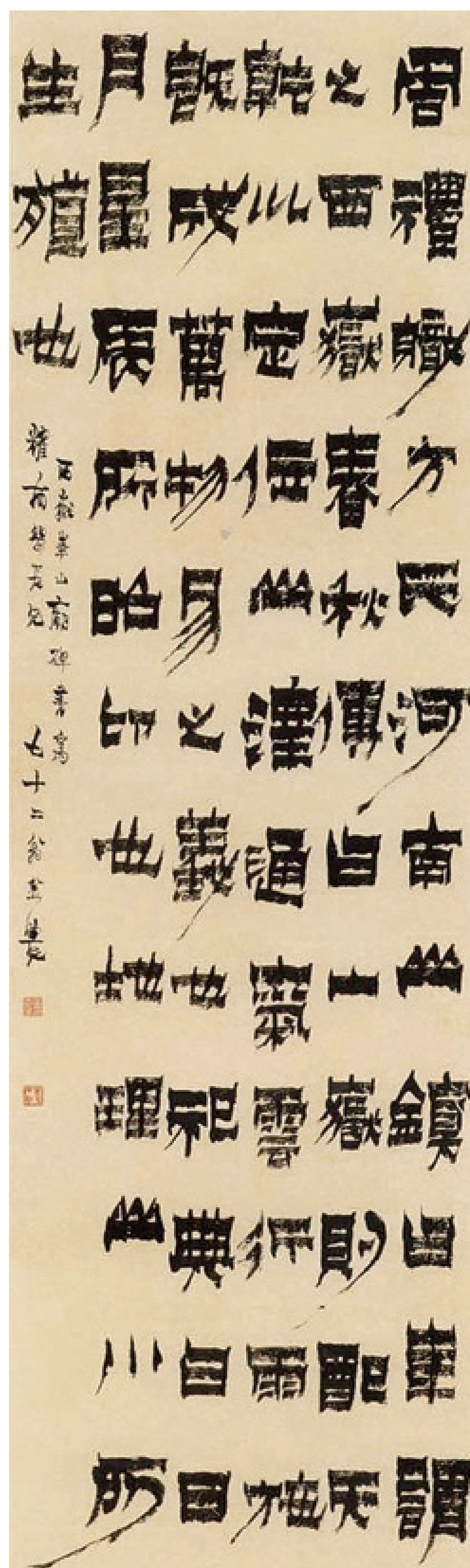


图5-20 清 金农临《西岳华山庙碑》

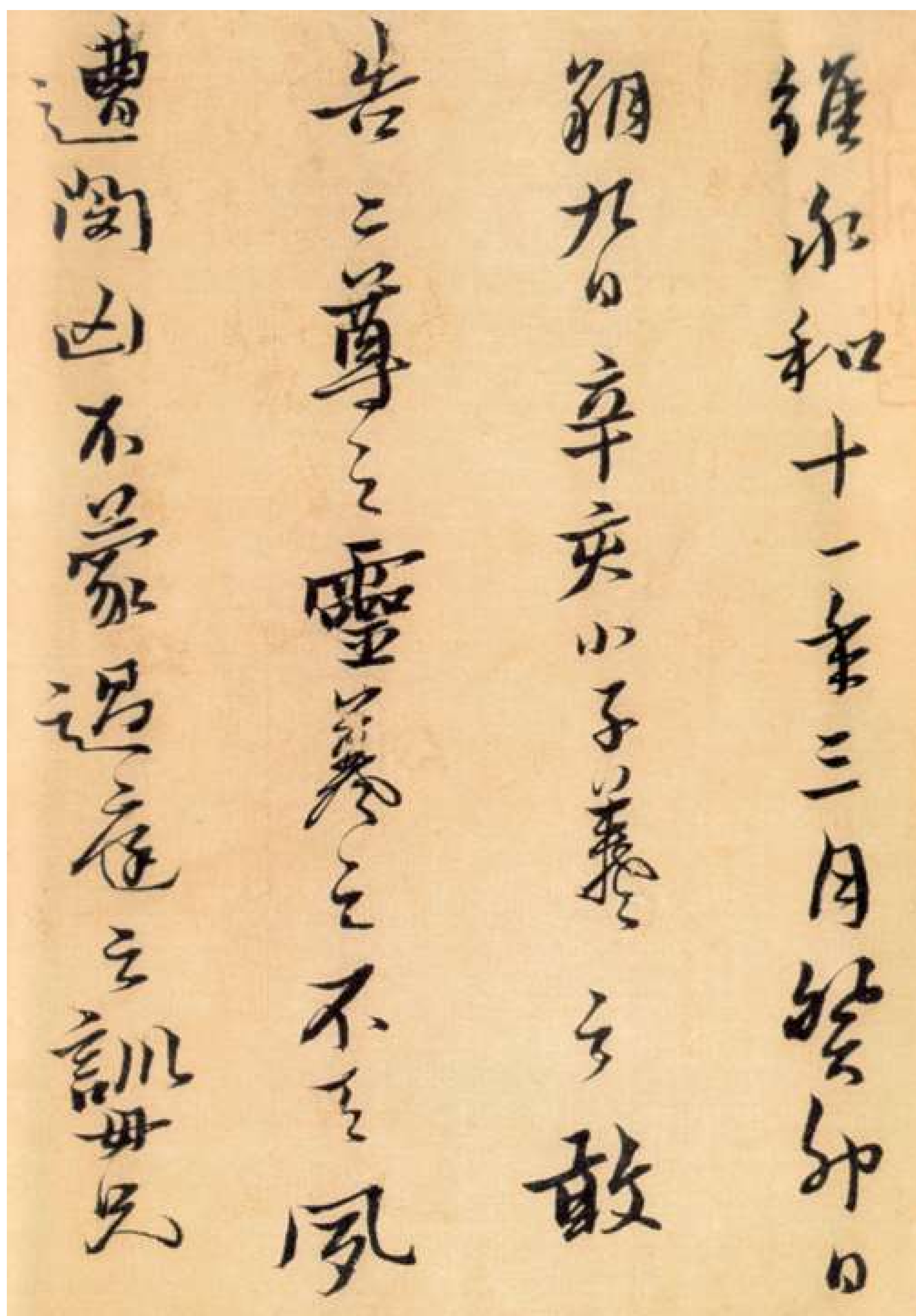


图5-21 明 黄道周临王羲之《誓墓文》

二、意临对风格生成的具体作用

（一）意临与风格生成的内在关系

18世纪法国学者布封（Buffon，1707—1788）有一句名言："风格即人。"这是一句乐观的话，它暗示了人对风格的控制能力，或至少暗示了人对风格自由选择的能力。

黄宾虹论书道：

> 故自羲、献而下，世无善书者，惟智永能寤寐家法，书学中兴，至唐而盛。宋家三百年，惟苏、米庶几。元惟赵子昂一人，皆师资晋唐，所以绝出流辈。董其昌论书自言：吾书与赵文敏较，各有长短，行间疏密，千字一同，吾不如赵；若临仿历代，赵得其十一，吾得其十七。赵书因熟得俗态，吾书因生得秀色；赵书作意，吾书往往率意。当吾作意，赵书似逊一筹，第作意者少耳。观此可知书法南宗，莫不重帖。终明一代，能书者多。降清乾嘉，董书盛行，渐入柔弱浮滑。包世臣师邓石如之法，著《艺舟双楫》，倡言北宗，崇尚六朝碑志，矫其流弊，学风甚畅。然南宗雅正，未可偏废，尤在善临摹者有以抉择之已。(注)

钱锺书先生言：

> 风气会影响到书法家对临摹题材、风格的取舍，给予他机会，同时也限制了他的范围，一个时代的风气、思潮是影响和制约人们进行行为选择和价值判断的重要因素。(注)

毋庸讳言，中国书法史就是在因循传统的基础上缓慢地往前推进。书法继承传统的就是临摹前人的真迹范本或法帖碑刻。毫无疑问，所有的范本首先都是个体的书家创作出来的，其中包含了书法之所以延续的共性和作者不断形成的个性。书家个性的形成是十分复杂

的系统，其中无法回避地渗透了时代的审美趣味、个人的先天禀赋和后天的修养阅历。因此说，书法临摹是有阶段性的，入门阶段必须掌握书法的共性，诸如执笔和运笔的方法，结构和章法的规律等。

当然，选择适合自己喜好并符合个人笔性的范本也是不容忽视的，选帖的相对吻合将会使初学者事半功倍，否则可能会费时耗日而难见成效。从某种意义上来说，工临的学习阶段会抑制或扼杀个性的发展。换言之，多数初学者没有真正明确临摹的目的究竟何在，往往只是描摹范本的表象而无法触及被书家个人风格所裹挟的共性规律。书法里所有的共性规律都伴随着书家的个性特征同时出场，只有剥离书家的个性成分方可窥知书法共性的真面目。经历了书法共性的基础阶段之后，书法临摹又将何去何从？这是此章节主要想阐明的问题。纵观书法史上的书法大家，他们不约而同地寻求到临摹通往创作的渠道，即意临。

书法史上颇有建树的书家，其代表作品都有其独特的风格。从传世可考的临摹作品可以看出，千人千面各不相同，且皆带有鲜明的个人气质和特色。这就抛出一个问题即：临摹的取舍问题及书家之所以如此取舍的思想根源。

（二）意临与创作之间的互动

意临是风格生成的有效途径，学问修养是意临品格的基本保障。“书家妙在能合，神在能离”，“能合”是共性的相融，“能离”则是个性的绽放。书法临摹的目的是为了“法古开今”，而不是要成为“泥古不化”的书奴。“那吒拆骨还父，拆肉还母”，是临摹升华为创作的要义。书法意临在临摹与创作，本体的共性与书家的个性之间架起了一座桥梁。它不仅是个性渗入传统的改编，而且它本身就可以成长为创作。

1．王铎的意临与创作

根据王铎一生所留下的书论和文论，笔者按照一定的条理和逻辑关系将其概括为三条，目的是让读者对王铎的审美倾向、艺术观点和临摹观念一目了然，进而根据具体作品去体会，他是如何实现从意临到个人风格生成的过渡，具体如下："一、予书独宗羲献，模范钟王；极力摹写，有法而后合；如灯取影，拓而为大；法兼篆隶，纵而能敛；二、淳化帖与逸少书玄微浑化，深奥奇变；吾临帖皆本古人，手画心摹，贵得古人结构，善于使转；不离古但不泥古，矩阴阳于羲献，不规规摹拟；每书当于谭兵说剑，自出胸臆，苍郁雄畅，险劲沉着。三、五十以后解脱二王，无一定法；极势尽态，成局于胸；不主故常，恨古人不见我；愈峻以旷，更加淬砺；生以气晕，境界奇创；狠鸷深刻，大力神鳌，目怖心震，怪破鬼胆。"

王铎身为明代遗民，内心本已焦灼不堪，同时又受到明末个性解放思潮的影响，故而表现出惊世骇俗的审美倾向。临帖成为王铎宣泄情绪的最佳方式，同时，也成为构建其书法风格的重要渠道。

钱谦益在《王铎墓志铭》中说：

> 秘阁诸帖，部类繁多，编次参差，蹙衄起伏。趣举一字，矢口立应，覆而视之，点画戈波，错见侧出，如灯取影，不失毫发。注

其中，"如灯取影，不失毫发"，形象地说明了王铎临摹《阁帖》所达到的形神兼备的效果。

薛龙春在《王铎临帖活动研究》中统计出王铎存世的临帖作品和临摹范本的数量（图5-22）如下：

在笔者搜集到的王铎较为可靠的书画（包括刻帖）中，临帖作品有246件，超过总量的1/4。这样的数量与比例，王铎以前的书家无出其右。

据笔者搜集到的王铎较为可靠的临摹作品（包括王铎的墨迹与刻帖）进行统计，这些临作涉及古代书家93人（包括碑刻、集字、无名氏），295帖，计临715次。

我们对王铎传世的临帖作品进行一个统计：王铎所临法帖5次以上的，王羲之7帖，王献之5帖，柳公权4帖，张芝、唐太宗分别3帖，褚遂良2帖，张旭、虞世南、郗愔、王筠、王徽之、王操之及六朝无名氏分别1帖。但是，统计立轴与高卷等大字临摹作品，单帖临摹6次的为张芝《冠军帖》、柳公权《辱问帖》、王筠《至节帖》、王羲之《不审定何日帖》、《敬和帖》，临摹5次的为褚遂良《家侄帖》、柳公权《伏审帖》、《奉荣帖》、王羲之《小园帖》。王羲之3帖，都是与他帖合临，而没有单独临写的作品。注

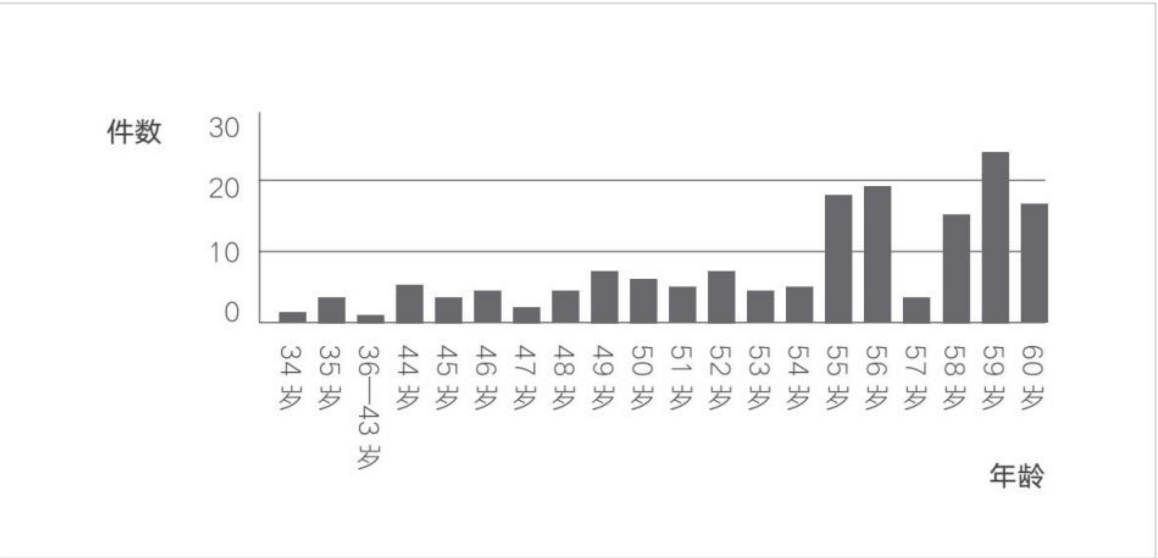


图5-22 王铎临帖作品数量分布图

从临帖的数量上我们可知王铎临摹传统法帖所花的精力。在王铎所临范本中，《阁帖》占绝对多数。（图5-23，图5-26至图5-31，图5-34，图5-36，图5-37，图5-39）所临书在《阁帖》卷本中，卷四占40次

为最多，卷五为9次为最少，可知王铎对卷四的喜好。又此两卷大都为唐人法帖，所临书时间大致在50—59岁，同时也是他人生中临帖最多的时期，可以看出王铎在这段时间内更多地向唐人学习。

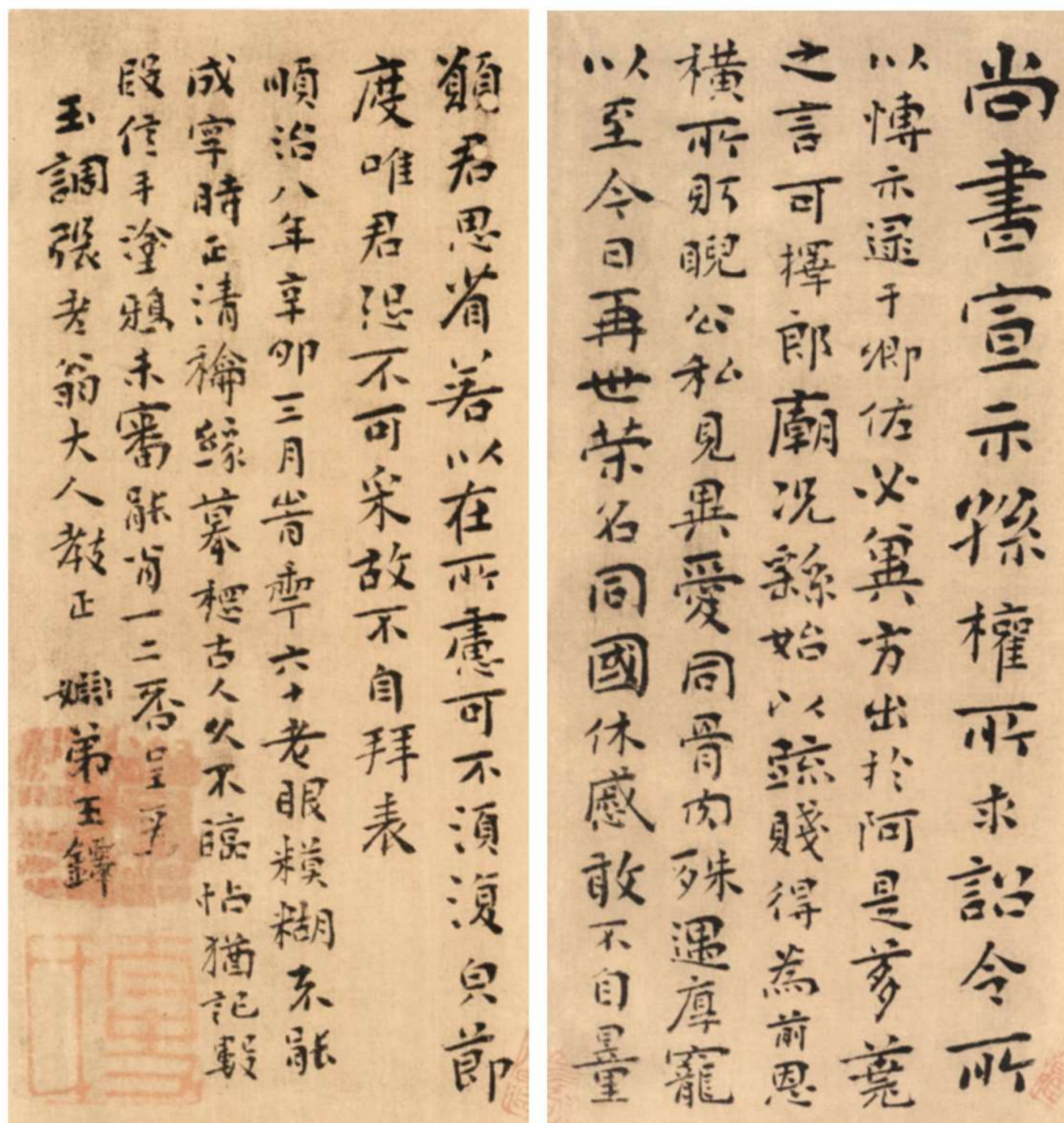


图5-23 清 王铎 59岁 临钟繇《宣示表》

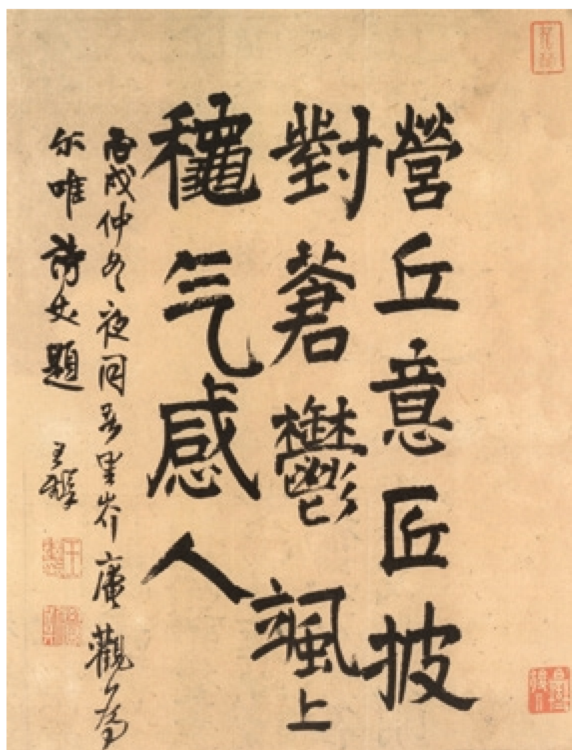


图5-24 清 王铎 54岁 楷书跋李成《小寒林图》



图5-25 清 王铎 52岁 隶书《三潭诗卷》（局部）

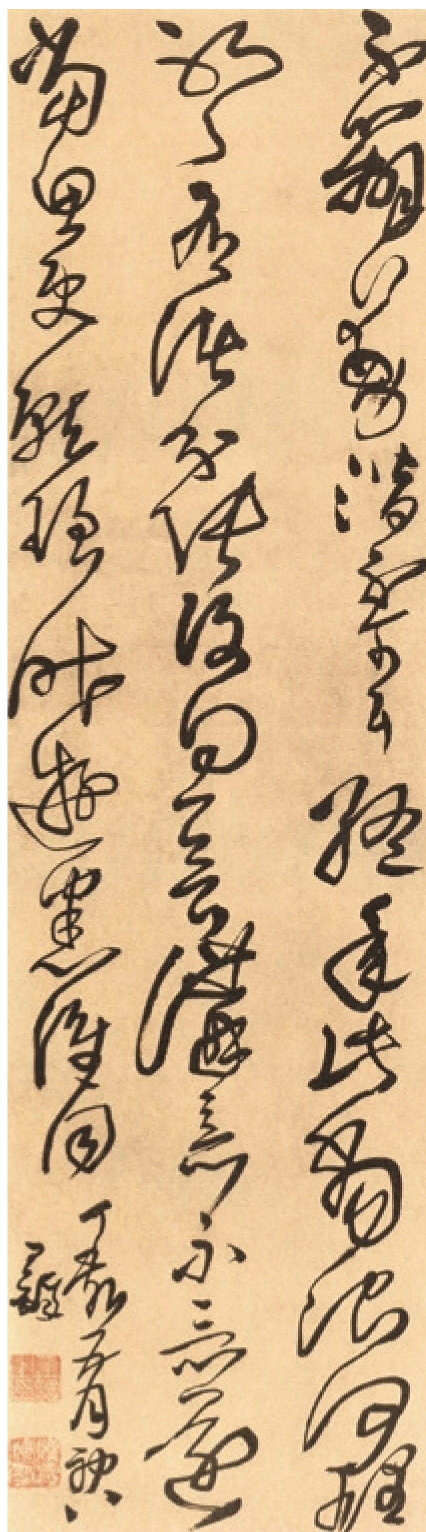


图5-26 清 王铎 57岁 临张芝《终年帖》

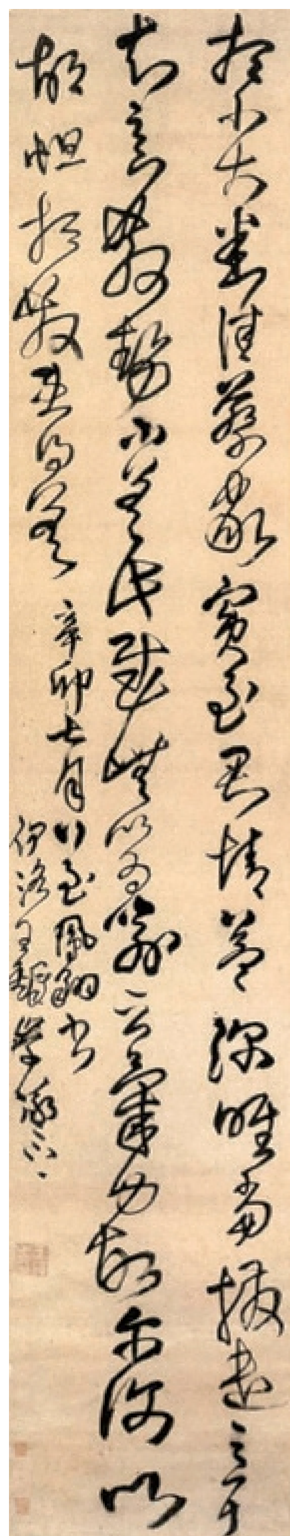


图5-27 清 王铎 59岁 临唐太宗帖

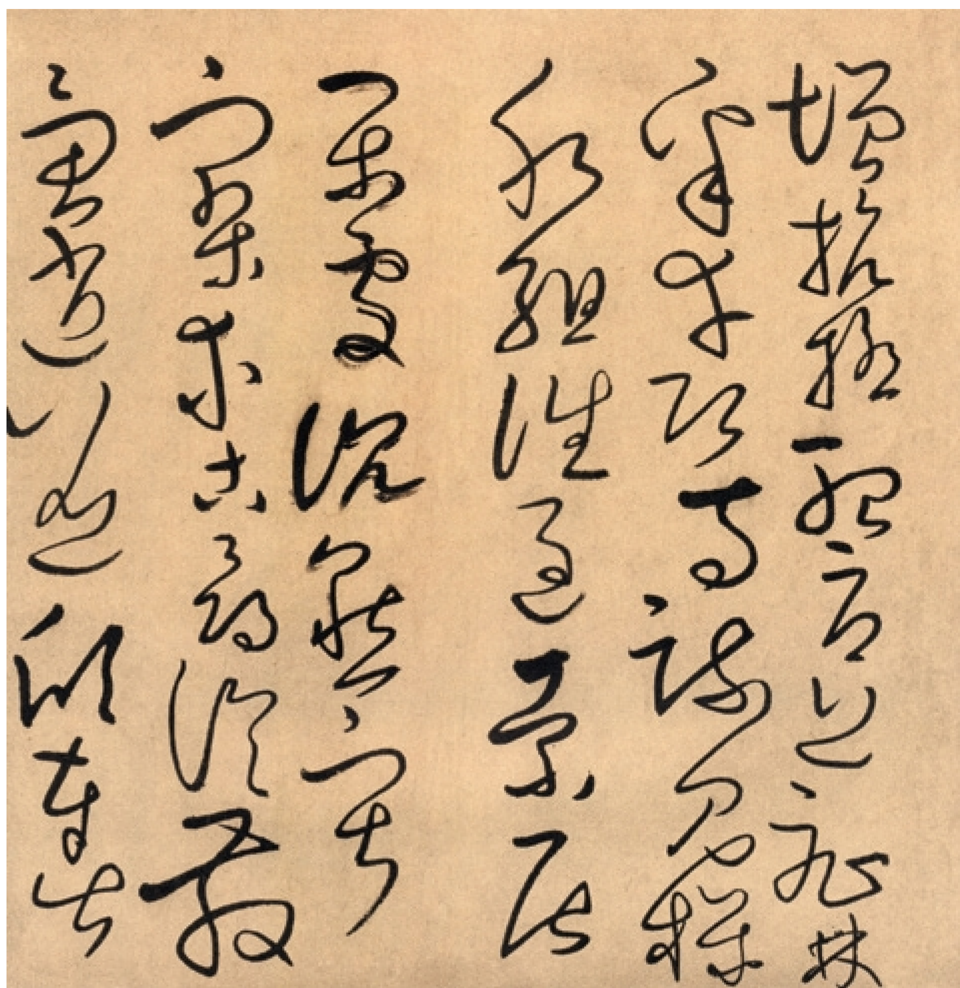


图5-28 清 王铎临王献之《鹅群等阁帖》

王铎在临摹实践中使用“拓大”和“不规规摹拟”的方法。“拓大”，不是简单的放大，而是为了适应中堂大轴的创作，主观地对范本中的笔意与笔势进行夸张强化，以此达到强烈的视觉效果。正如他在《跋柳书》中说：

> 柳诚悬用《曹娥》、《黄庭》小楷法拓而为大，力劲气完。[注]



图5-29 清 王铎 45岁 临柳公权《伏审帖》

王铎在《拟山园选集·文集》中所提及的“不规规摹拟”，就是指不去规规矩矩地临摹，而是根据主观审美所需，有意地改动临摹对象的某些元素和特征，充分地展示自我个性的临摹方法。这个意思就是他在《跋米芾吴江舟中》所说：

> 米芾书本羲、献，纵横飘忽，飞仙哉。深得《兰亭法》，不规规摹拟，余为焚香寝卧其下。[注]

王铎50岁以前仍然写得十分狂怪，全以力胜。如其所临的《宋拓米芾帖》。正像黄道周所说：“行草近推王觉斯，觉斯方盛年，看其五十自化，如欲骨力嶙峋，筋肉辅茂，俯仰操纵，俱不由人。”[注]事实正是如此，基本上到了五十五岁左右，王铎的书风才开始逐渐收敛，表现出清雄刚健的面貌。

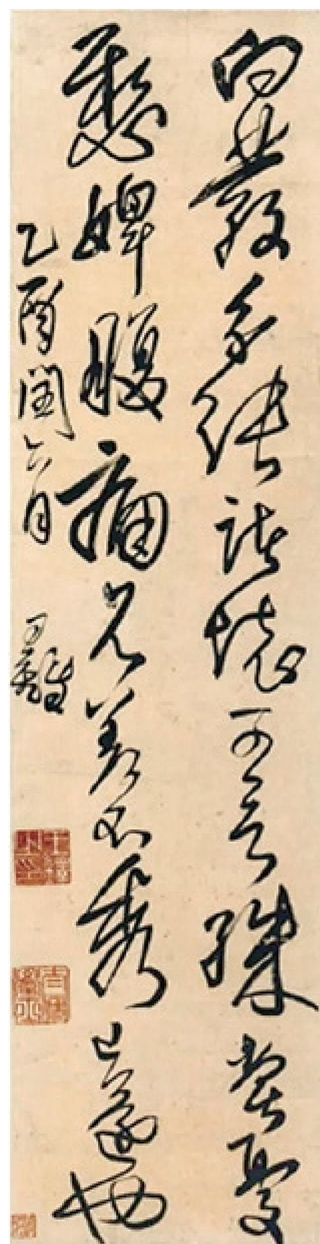


图5-30 清 王铎 53岁 临阁帖《向发帖》

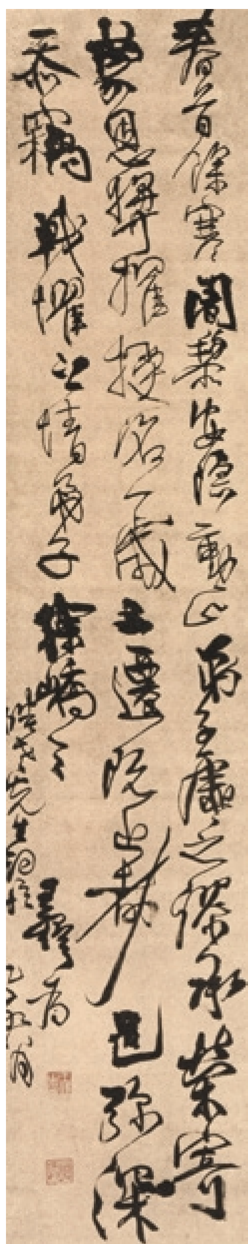


图5-31 清 王铎 43岁 临徐峤之《春首帖》

对于王铎来说，他把临摹当成创作来对待。所以我们在看王铎的临摹作品时，往往会误以为它就是创作的作品，尤其是他晚年临摹，如果不考证内容，临作和创作几乎没有太大的差别，另外，从王铎创作的楷书和隶书作品中，我们能够非常清晰地看到他“尚奇求变”的审美倾向。通观王铎的临摹和创作，我们可以得出明确的结论，意临是其通向创作的桥梁。王铎通过即临即创的书法实践完成了他独具魅力

的书法人生。换言之，在具备一定基础的前提下，在临摹的过程中充分发挥自己的个性，对于个人风格的生成至关重要。

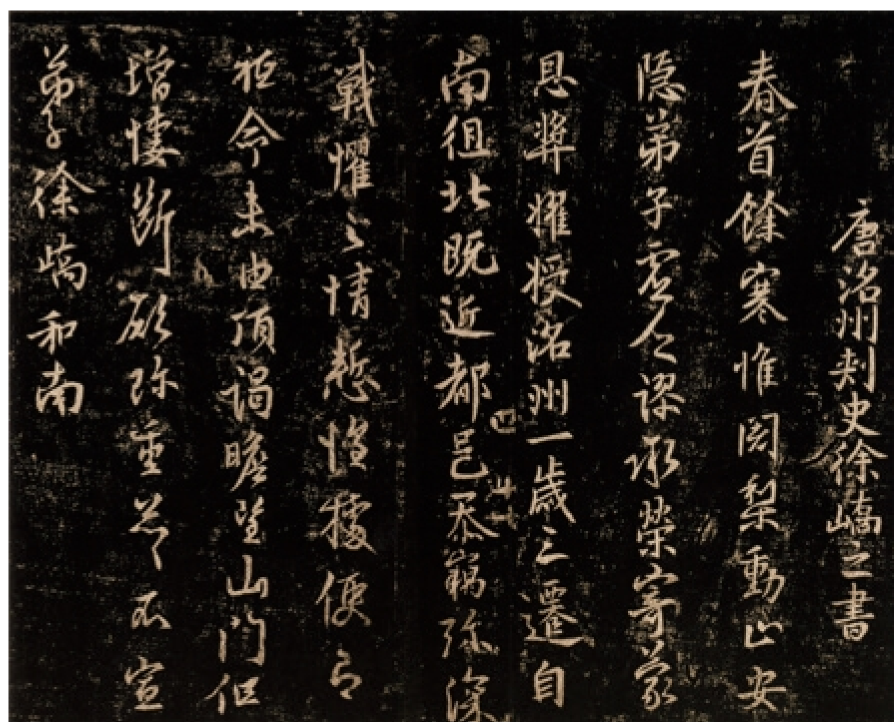


图5-32 唐 徐峤之《春首帖》（局部）

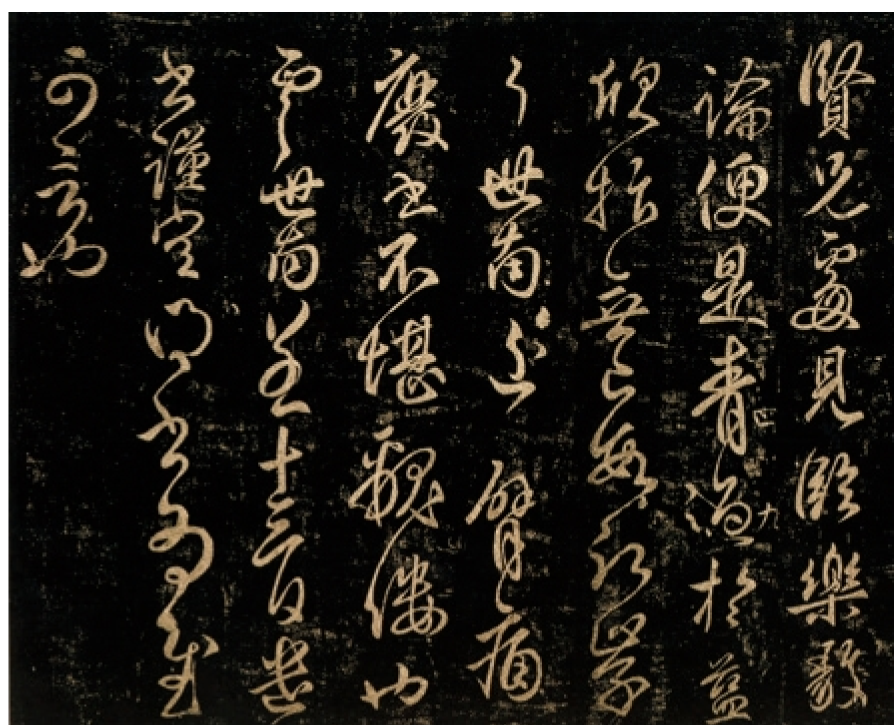


图5-33 唐 虞世南《贤兄帖》

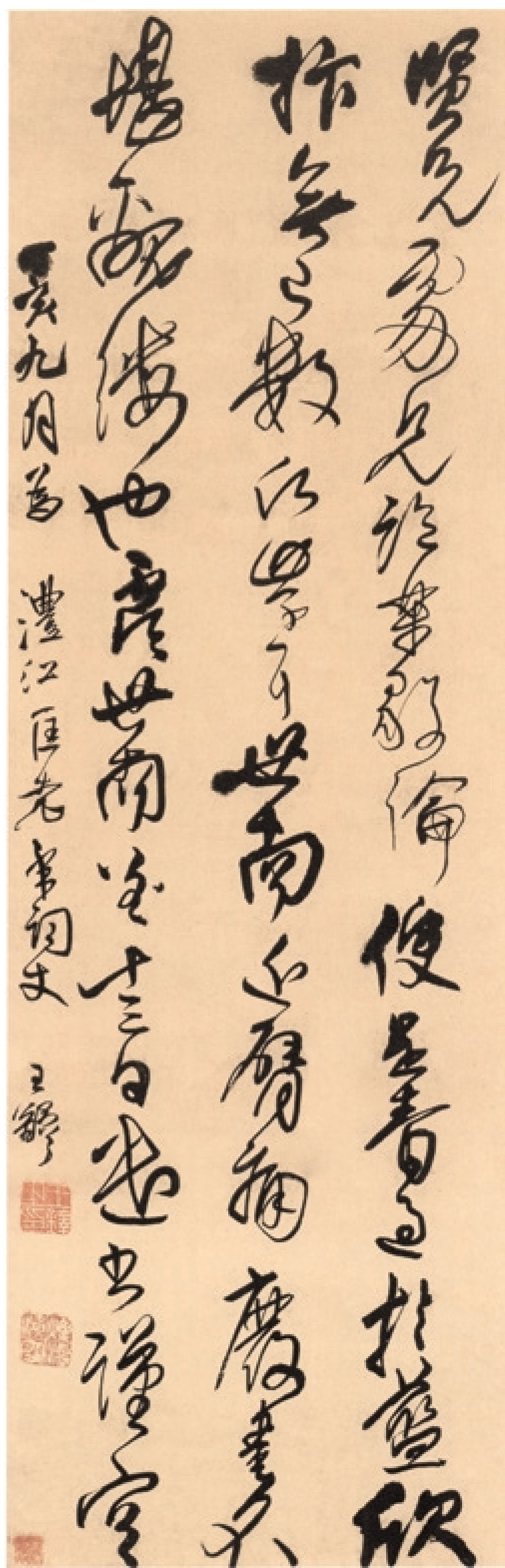


图5-34 清 王铎 55岁 节临虞世南《贤兄帖》

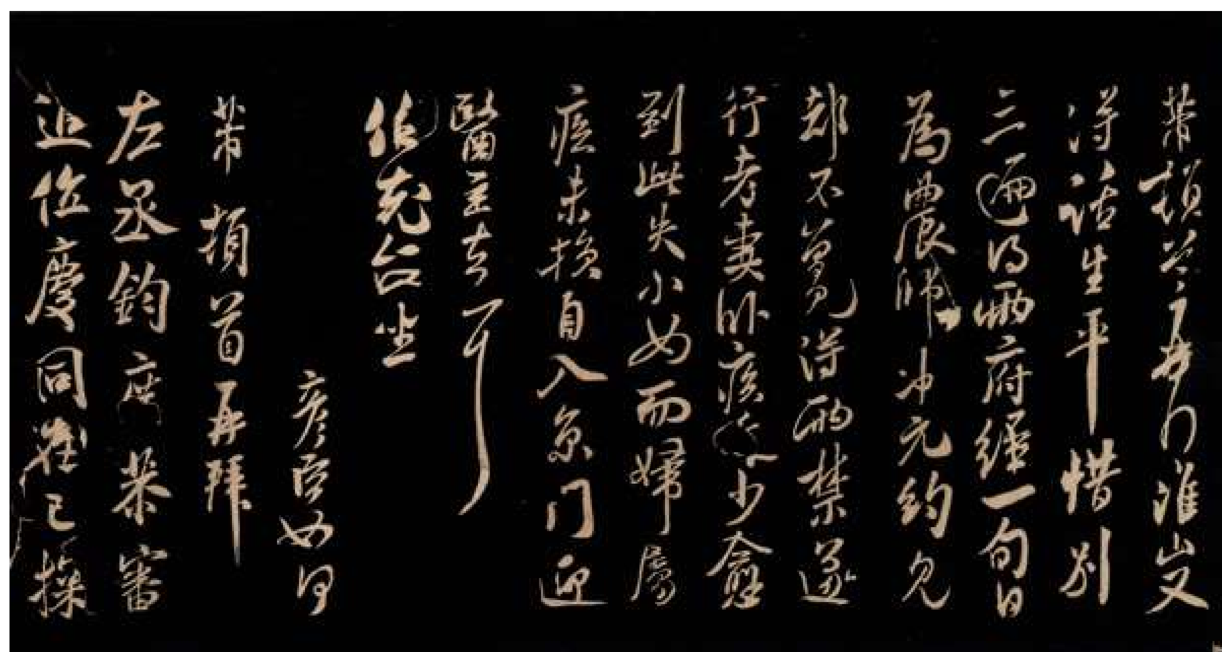


图5-35 宋拓米芾尺牍（局部）

图5-36 清 王铎 49岁 临宋拓米芾尺牍（局部）

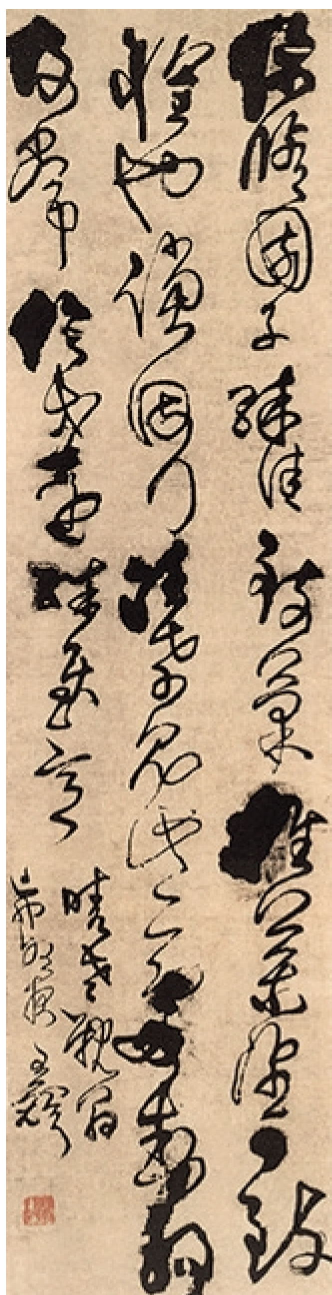


图5-37 清 王铎 47岁 临王羲之《小园帖》

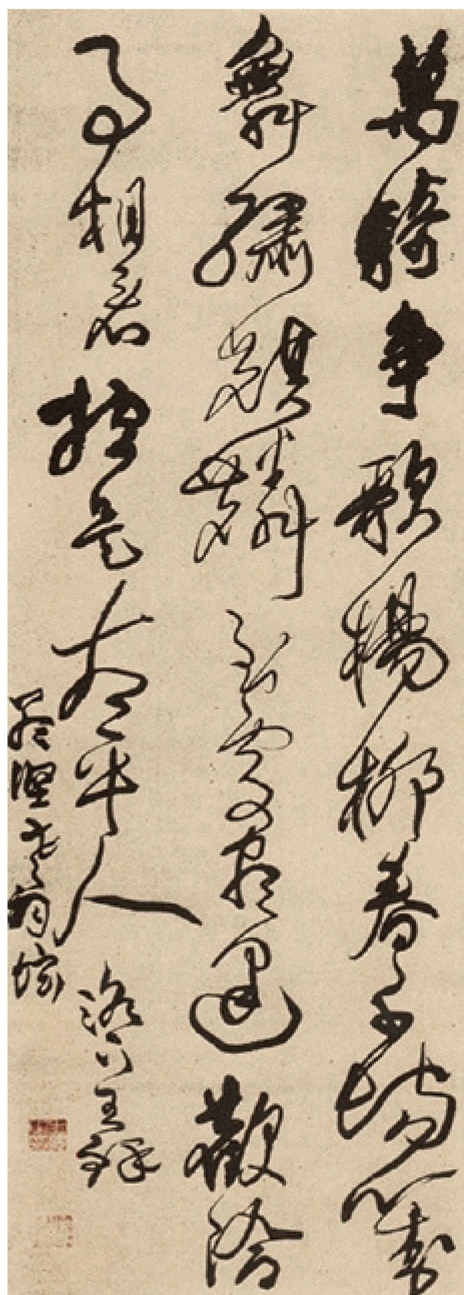


图5-38 清 王铎 47岁 《高适诗》

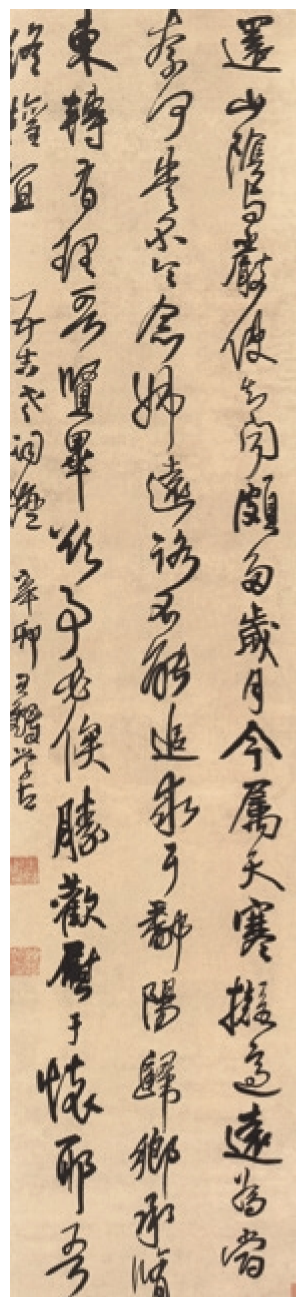


图5-39 清 王铎 59岁 临王献之《敬祖、潘阳帖》

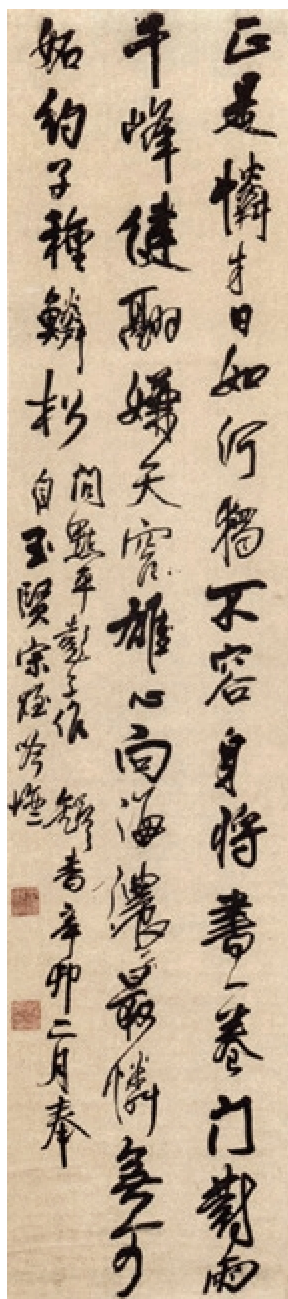


图5-40 清 王铎 59岁 行书《五律诗轴》

2．林散之的意临与创作

在中国艺术家的谱系中，林散之（1898—1989）是集诗、书、画为一身的传统美学的集大成者，他在书法上的成就尤为突出。我从中学时代就开始喜欢他的书法，读他的自作诗集《江上诗存》，并背诵

他的书法集自序，时常被他的求艺经历和执着坚韧的人生所感动。纵观林散之的艺术人生，有两次重要的转折：第一次就是1930—1931年间，在沪上师从黄宾虹研习书画，并辅助黄先生编纂《画史编年表》。黄氏指出他的书画小具才气，但是用笔似从珂罗版出，缺少笔墨的生命。艺术上唯有俗病难医，“读万卷书，行万里路”是治愈媚俗、进入艺术殿堂的唯一途径。林散之总结了黄宾虹对自己的教导，重点如下：“君之书画，略有才气，不入时畦，唯用笔用墨之法，尚无所知，似从珂罗版学拟而成，模糊凄迷，真意全亏。”注黄宾虹的当头棒喝和谆谆教诲让林散之幡然开悟。黄氏“五笔七墨”的用笔用墨理论深深地植根于林散之的骨髓，为林散之在书法史上的光辉绽放奠定了坚实的基础。

对于林散之来说第二次重要的艺术转折，就是抛妻别子、壮游祖国的名山大川。1934年，时年林散之37岁，为了师法造化、践行黄宾虹的教诲，他自制行囊，只身游历山河名胜，途经十个省，历时八个月，行程约一万八千里，得写生画稿八百余幅、诗词一百六十四首，游记约五万字。他不但饱游饫看了壮丽山川的造化之美、得“师法造化”的切身经验，而且经历了生死考验的身心苦旅，开启了“中得心源”的原创力。

林散之在艺术人生上的两个转折点，看似与书法临摹关系不大。其实恰恰相反，艺术的生成与生命的成长息息相关，甚至是浑然一体的。没有生命的深刻体悟和思考，书法临摹只会沦落为技术的复制，永远无法冲破“写字匠”的藩篱。在个人书法艺术生命的成长过程中，虽然临摹是“不二法门”，甚至终生相伴，但是临摹的终极目的并不是拷贝别人的艺术风格。如果不能把个人独有的生命体悟和个性特色与书法临摹相融合，书法创作风格的形成亦将是痴人说梦、永远无法实现。换句话说，书法史上优秀的临摹作品多是明显带有书家的个人面目，有些临摹作品甚至与书家的个人创作水乳交融、难分彼此，董其昌、王铎、何绍基、吴昌硕等人皆是也，不胜枚举。

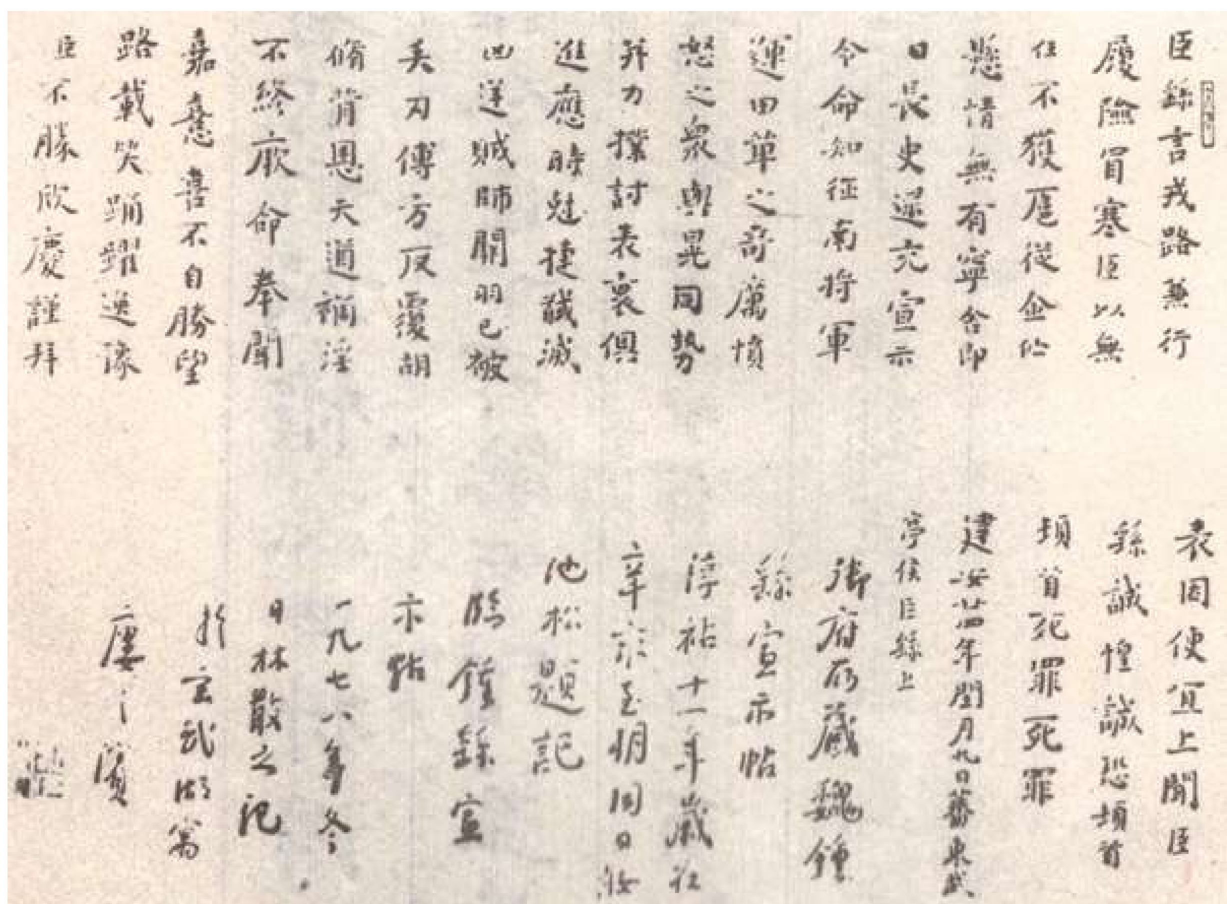


图5-41 近现代 林散之临钟繇《宣示帖》

林散之书法的临摹之路亦是终生相伴，从唐宋到魏晋，从汉碑到草书，他广泛涉猎（图5-41至图5-48）。终其一生，每日晨起必临碑帖，练太极，尤其是对汉代隶书的临摹，孜孜不倦，从不懈怠，以至于目前可见到林氏所临的各种汉碑结集出版，恩泽后世。1985年，时年88岁的林散之，在《林散之书法作品选》自序中，记述了八十年书法学习的临摹经历：

> 余初学书，由唐入魏，由魏入汉，转而入唐、入宋、元，降而明、清，皆所摹习。于汉师《礼器》、《张迁》、《孔宙》、《衡方》、《乙瑛》、《曹全》；于魏师《张猛龙》、《敬使君》、《爨龙额》、《爨宝子》、《嵩高灵庙》、《张黑女》、《崔敬邕》；于晋学阁帖；于唐学颜平原、柳诚悬、杨少师、李北海，而

于北海学之最久，反复习之。以宋之米氏，元之赵氏、明之王觉斯、董思白诸公，皆力学之。始称右军如龙，北海如象，又称北海如金翅劈海，太华奇峰。诸公学之，皆能成就，实南派自王右军后一大宗师也。余十六岁始学唐碑；三十以后学行书，学米；六十以后就草书。草书以大王为宗，释怀素为体，王觉斯为友，董思白、祝希哲为宾。始启之者，范先生，终成之者，张师与宾虹师也。此余八十年学书之大路也。[注]

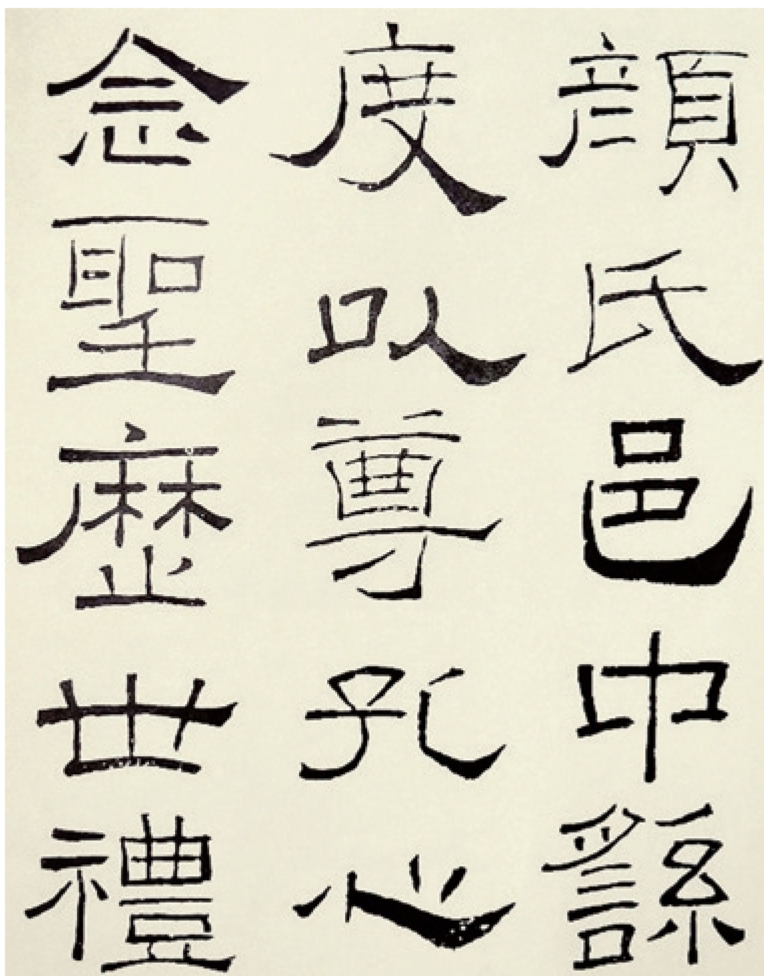


图5-42 近现代 林散之临《礼器碑》（局部）

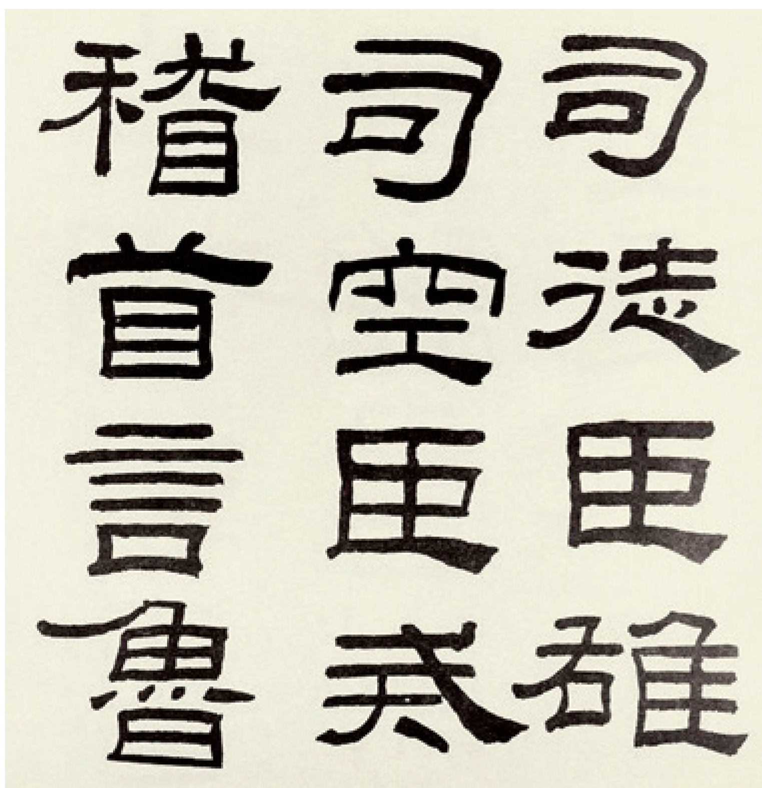


图5-43 近现代 林散之临《乙瑛碑》（局部）

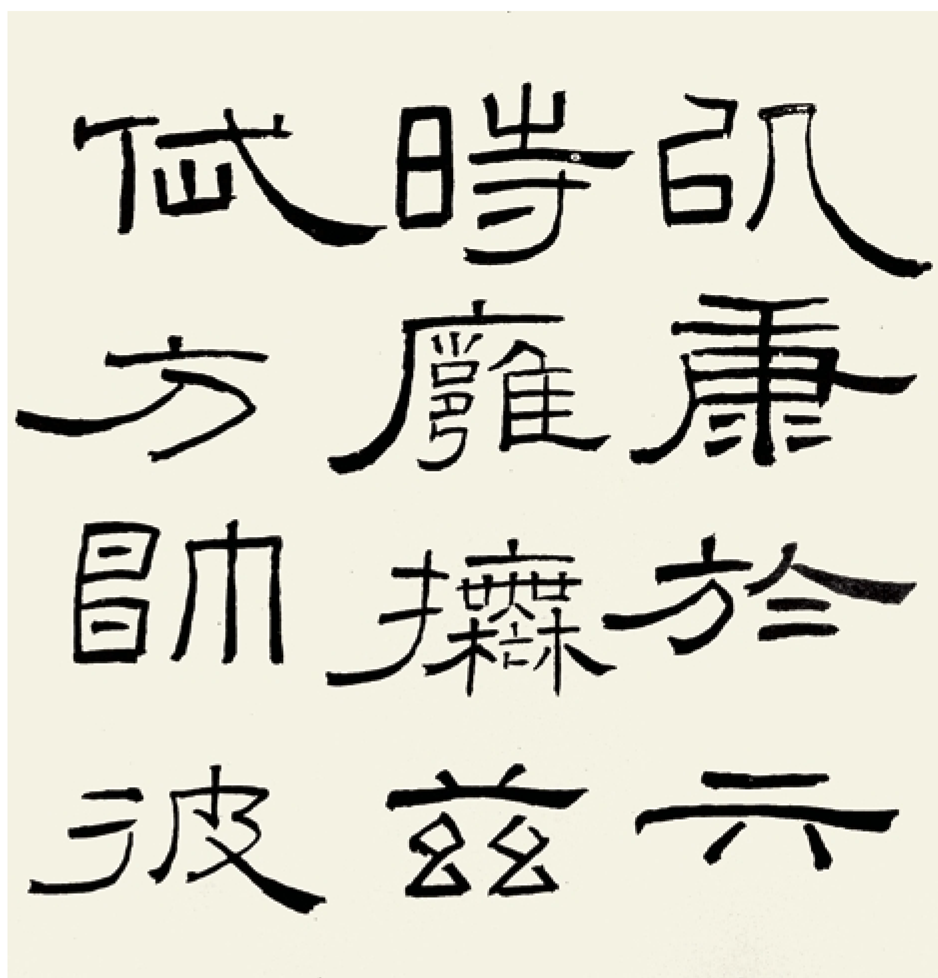


图5-44 近现代 林散之临《孔宙碑》（局部）

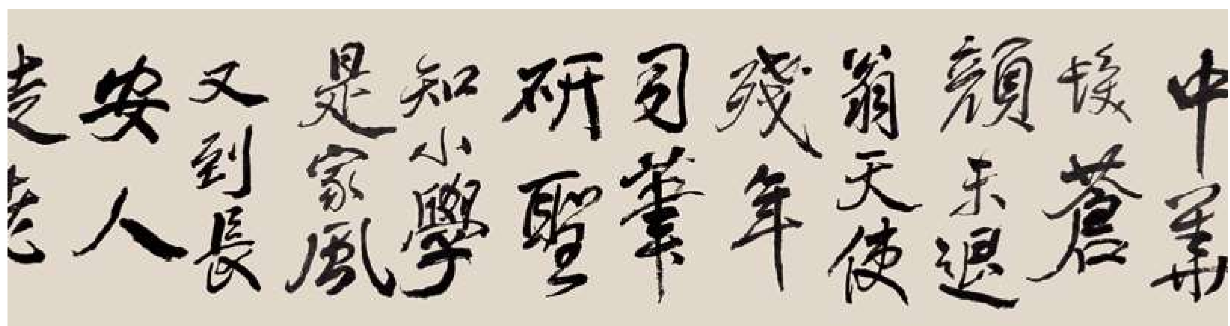




图5-45 近现代 林散之临米芾《虹县诗》

林散之隶书临摹的特点：一、点画遒劲坚韧、力透纸背，集点成线、笔笔送到，内涵丰富、刚柔相济，笔断意连、铁画银钩；二、结体外部严密、内部空灵，质朴方正、端庄典雅，静中有动、重心平稳；三、章法停匀有致、疏朗清幽，远近有度、疏中有密。林氏临摹的隶书在基调上很严谨、一丝不苟，虽然主观上基于工临，但是具体的临作却在不经意间显示出他独具的个人趣味和艺术特质，成为汉隶临摹作品中的经典之作。具体体现：在中国太极拳的发力方式，在用笔遣锋的过程中将似柔实刚的内劲贯注于笔尖，边行边提、节节推进，连绵不断的寸劲使得点画笔笔到位、力透纸背。很多书家以为林氏这么硬挺坚实的线条必定为硬毫所书，其实恰恰相反，其所用的是长锋羊毫。正如林氏自己所说，只有柔毫才能写出真正的硬字。林散之隶书临摹的线条质感，除了坚实硬挺之外，还有朗姿蕴藉、浑厚遒逸之美，这种视觉呈现是硬毫很难表达的线条质感。晚年的林散之，隶书多临习《孔庙碑》和《礼器碑》，林氏从中悟出用笔方圆的辩证关系。林氏说，“汉隶看其下笔处、出锋的地方，境界高，章法美”。注





纵观林散之一生的临摹实践，用功最深的就是隶书。他从隶书中探索自己的用笔特质，然后把这种富有金石韵味的线条质感移植到对其他书体的临摹上。林散之认为学书必须积诸家之长方能酿成自己的书体。不论是楷书、行书还是草书，都对它们进行线条质感的改造。其最终的成果反映在他的草书创作上，其草书线条独具金石审美意蕴，具有开创的意义。

时至当下，人们越发自觉地从艺术的深层因素来审视书法的创新，那么临摹中个性的渗入已经成为我们必须面对的基本问题。表面上看，书法临摹史是一部关于书法继承的历史，其实任何时代的书法创新都与临摹观念的变迁息息相关。不论是书体的演进还是书风的改变，也不论是时代潮流的嬗变还是客观环境的差异，对于书法这门艺术来说，每走一步都离不开模仿前人或是临摹范本。不管是守成派还是创新派，其成长的土壤不能脱离对范本的临摹。那么为何同样都是临摹，而结果却是千差万别呢？这也就是本文所要论述的重点：意临对风格生成的意义。

古今之法帖范本可谓数以万计，全部临上一通，恐怕一生也难以穷尽，即便能够临完，恐怕也难通书法之道。石涛给仇英《秋江待渡图》作跋，“呕血十斗，不如啮血一团”。书法之临摹乃技术层面的训练，不可或缺，但仅有技法是不行的，尤其不能为技法所拘缚，而背离了书法所内含的文化精神。因此，应如陆九渊所说的“先立乎其大而小不可夺焉”。即是说，凡为学者固应注重知识的积累，但又要基于“大”的胸怀、志趣和对“道”的体悟而在知识层面上有所超越。这种

超越，大约就是老子所说的“为道日损”了。对于书法这门艺术来说，就是要在书法临摹的实践中逐渐抛弃那些有碍于体悟书法本体的“众说纷纭”。所谓的“无法之法方为至法”。㊟换言之，化技为道，通透圆融而无所关碍。心中无“法”而仅对书法范本的表面形式盲目操练，便入所知障，又怎能临古出新，绽放个人的艺术风采呢？书法的精神又以经典范本为载体存留在那儿，不临摹法帖又怎么能进入书法的领域？因此说临摹法帖的目的是为了法古开今，而不是要成为“泥古不化”的书奴。只是去一味临帖便是进入了“匠人”的行列。

所谓临摹，主要是述与习之功。述就是继承，继承则是把古圣前贤的章法技艺等传习下来，这就要通过临摹来完成。临摹非徒习古圣前贤之形迹，而是要效其意。这种效法又须自家受用，受用了就能将古圣前贤的经验与智慧内化为自己的潜能，并渐而养育成建扎于深厚的书法文化传统根基上的独特的个人风格，然后再据之有所创作。显然，书法临摹与风格的生成这一话题涉及的首先是“述”与“作”的关系问题。孔子自谓为述而不作者，但事实上，他寓作于述，借述而作，从而述而且作。这是很有智慧的文化思想。此一思想又传达出了文化发展中的规律性信息，这就是作须以述为前提。无述之作终会因其为无本之木、无源之水而缺失生机，无作之述则终会因其拘于陈袭守于旧规而缺失活力。有述有作，既述且作，在述的基础上创新性地去作，必然万古之树长青，生机盎然，显现出活泼的生命力。文化就是这样累积性地不断向前发展。这实际又是个集古涵今的过程。

未月還太府
貧外少保五
自擢宗臣真
形伯加隴西

图5-46 近现代 林散之临李邕《云麾将军碑》（局部）

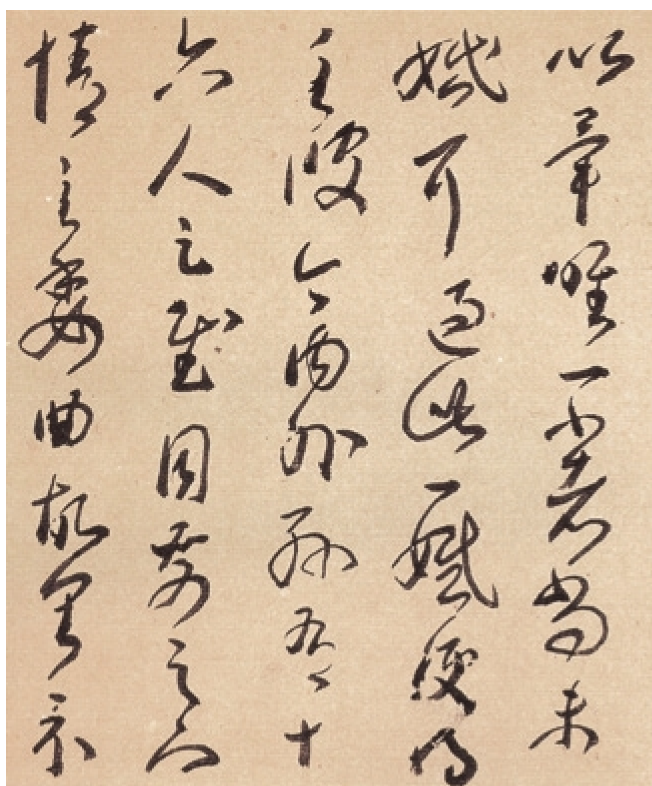


图5-47 近现代 林散之临《阁帖》（局部）

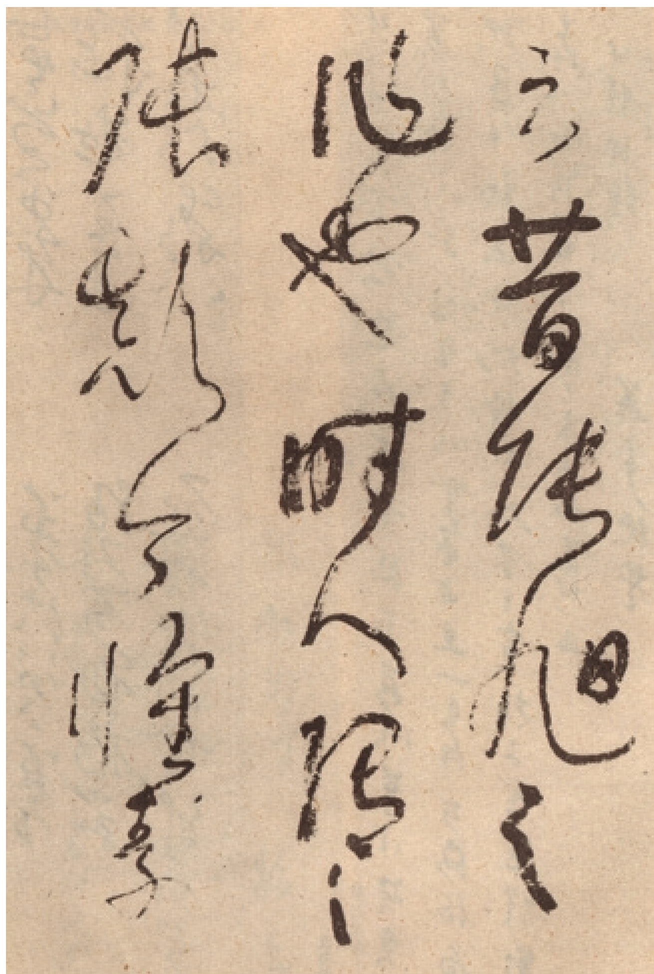


图5-48 近现代 林散之临怀素《自叙帖》（局部）

自董其昌、王铎以来，“临摹不再仅仅是学习和继承伟大传统的途径，它还成为创作的手段，换言之，它本身就可以是一种创造”[注]。对于习书者来说，要广阅博览，大量临摹历代碑帖，以增广自己的见闻，多见多临，摹而习之，逐渐养出自己的眼力，然后才能“顺乎天性”地选择范本。择善又非仅袭其技，而贵者取其意效其神，确立个人的临摹观，最终达到“得鱼忘荃”之境。

---

1. 张伯伟编校《全唐五代诗格汇考》，南京：江苏古籍出版社，2002年。
2. （汉）许慎《说文解字》，长沙：岳麓书社，2006年，第183页。
3. （明）董其昌《画禅室随笔·评法书》，杭州：西泠印社出版社，2012年，第7页。

4. 马躏非《董其昌研究》，天津：南开大学出版社，第15页，2010年。
5. 《龚自珍全集·干禄新书自序》，上海：上海古籍出版社，2003年，第237页。
6. 《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第120页。
7. （宋）赵构《翰墨志》，上海：上海古籍出版社，2001年，第365页。
8. （明）傅山《傅山论书》，上海：上海古籍出版社，2001年，第83页。
9. 《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第547页。
10. （清）杨宾《大瓢偶笔》，见崔尔平，《明清书论集·上》，上海：上海辞书出版社，2011年，第639页。
11. （清）朱履贞《书学捷要》，《历代书法论文选》，第601页。
12. （清）蒋骥《续书法论》，见崔尔平《明清论文集·上》，上海：上海辞书出版社，2011年，第915页。
13. 潘天寿《听天阁画谈随笔》，见潘公凯编《潘天寿谈艺录》，杭州：浙江人民美术出版社，1997年，第55页。
14. （汉）许慎《说文解字》，长沙：岳麓书社，2006年，第150页。
15. （汉）许慎撰，（清）段玉裁注《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1998年，第340页。
16. （汉）许慎撰，（清）段玉裁注《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1998年，第502页。
17. 诸祖耿编撰《战国策·卷十九赵策二》，《战国策集注汇考》（中），南京：凤凰出版社，2008年增补本，第990、992页。
18. 赵昌平《李白诗选评》，上海：上海古籍出版社，2002年，第200页。
19. （唐）张彦远撰，俞剑华编著《历代名画记》，《中国古代画论类编》，北京：人民美术出版社，1998年修订版，第32、37页。
20. （清）朱和羹《临池心解》，见黄君选编《中国古代书论类编》，合肥：安徽教育出版社，2009年，第382页。
21. （清）钱泳《书学》，见黄君选编《中国古代书论类编》，第380页。
22. 倪苏门《书法论》，崔尔平《明清书论集·上》，第543页。
23. （清）包世臣《广艺舟双辑》，《书学集成（清）》，第430页。
24. 《历代书法论文选》，上海：上海书画出版社，1979年，第30页。
25. 郑一增《民国书论精选》，杭州：西泠印社出版社，2013年，第36页。

26. 钱锺书《中国诗与中国画》，见《七缀集》，上海：上海古籍出版社，1985年，第1-2页。
27. 韩仲民《王铎史料存真》，河南孟津县地方史志办公室，2001年编。
28. 薛龙春《王铎临帖活动研究》，《艺术史研究》。
29. （明）王铎《拟山园选集》，王珑刻本。
30. 刘正成《中国书法全集·王铎卷》，北京：荣宝斋出版社，1993年。
31. 漳浦县文物局编，《黄漳浦先生全集》，国际艺文出版社，2011年。
32. 庄希祖编选《林散之讲授书法》，上海：上海书画出版社，2013年，128页。
33. 庄希祖编选《林散之讲授书法》，上海：上海书画出版社，2013年，第129页。
34. 庄希祖编选《林散之讲授书法》，上海：上海书画出版社，2013年，第64页。
35. （清）石涛《石涛画语录》，南京：江苏美术出版社，2007年，第2页。
36. （美）白谦慎《傅山的世界：十七世纪中国书法的嬗变》，北京：生活·读书·新知三联书店，2007年，第40页。

晋唐古法散论

马超

古法隐藏自身，
潜于道之洪流。

晋唐古法为我心慕手追，在练习与思考中做了些笔记，现拉杂汇集于此，因称之散论。

一、古法

晋唐古法是书家从人们的日常书写中总结出来的，它顺应人的生理与笔之物性，以古法所为字迹，又有着视觉之美。

古法无味却变化无穷，在人们的日常书写中，它可以随着人的心境变化而产生不同的形迹节奏，或真、或行、或草。古法天然为日常书写而生，它没有固定的套路，亦力避装饰。

二、中绝

据书法文献记载，古法经蔡邕、钟王、智永、虞世南传至张旭、颜真卿等人，至于宋而传承谱系断裂。欧阳修有言："自苏子美死后，遂觉笔法中绝。"（《试笔·苏子美蔡君谟书》）实苏子美亦未在传承谱系中。

古法之"中绝"，原因可能如此：

1．人们生活起居方式的变化：从席地就几悬腕而书到垂足伏案腕着纸而书。此当代学者多有讨论；

2．五代丧乱，书家凋零，人多无暇书道，致使口传手授谱系后继乏人；

3．宋代后书家对下层人民日常书写的字迹不再关注，不再从生动活泼的素人日常书写中汲取营养。这一现象，至清代才开始发生改变，人们再度关注素人书写，但却是以形迹为主的对自然的寻求，而没有去挖掘更深层次的自然的书写动作；

4．唐楷至"颜""柳"而趋其极，对点画端部的过分夸张，为后人对楷书的误解埋下伏笔，人们渐渐不能理解楷书使转纵横之妙。此点邱振中先生多有讨论。

三、"继绝学"的尝试

古法既"中绝"，我辈将尝试"为往圣继绝学"。

在谈论具体的方法之前，先需坚持古人对书法的基本批评标准，如对书法点画质量在筋、骨、肉方面的要求。

书法的起点首先是写出一手好字，此极似对人体健美的追求。古人亦常以良马喻字，以筋、骨、肉相称者为上。此虽未为书之至境，然其中之道，亦非朝执笔，而暮能至者，古人有言“宜白首攻之”（徐浩《论书》）。若舍此而言必书法之至境，易失之空疏，于技中之道有所忽略。

欲恢复魏晋古法，或可尝试以下途径：

1．以晋唐书法文献钩沉古法消息

不可忽视晋唐书法文献中关于书写动作的每一处记载。比如，唐人的书诀、书论尤其应当重视，如张怀瓘的《玉堂禁经》、韩方明的《授笔要说》、林蕴的《拨镫序》、李煜的《书述》等。这里有着极多对古人书写动作的记载，我们当静心对之，认真揣摩。

从晋唐书法文献中关于书写动作的记载来看，古法中的书写动作当是指、腕、臂（大臂、小臂）的复合运动。关于腕运，邱振中先生已进行极其详细的阐发，可参看其所著《中国书法167个练习》等书。关于指、腕、臂三者的复合运动，由于笔者对文献的掌握尚不充分以及个人书写经验有限，只能日后另为文探讨。这里略谈被长期忽视的指运。

关于指运，从宋后渐有非议之辞，代表性观点是：指主执而不主运，指运则力败。此或与古法有隔。我们从唐及唐前书论中发现了大量的关于指运的记载，可以推知，指运乃是晋唐古法的关键环节。在书写的过程中，每根手指都有自己的作用，具体动作，可取《翰林密论二十四条用笔法》与其他唐人书论、书诀参照读之。

唐人多言“指实掌虚”，掌之虚正为指运留下了空间，林蕴于《拨镫序》中引卢肇所言“指不入掌，东西上下，何所阂焉”，正是此意。

又，指实的一则故事常常被人们误解，这个故事是王羲之从其子王献之身后掣其笔而不可得，因知其执笔牢，日后必当得大名。后人多对此不信，或大笑之。但我们在日本空海法师的《书诀》中发现有“执之至牢，欲令掣之不脱”一语，这无疑是对执笔牢的强调，可见故事之中，或亦有古法消息。然执笔之牢又非死牢、痴牢，而是如徐浩之子徐璹所言“指自然牢”（韩方明《授笔要说》）。

此外，执笔方法与指运关系极大，正确的执笔方法，才会方便指之运笔，方便人们的日常书写。执笔有古法，然东坡一句“执笔无定法”，不知误导多少后学，遂使执笔古法不彰。晋唐执笔古法主要有两式：

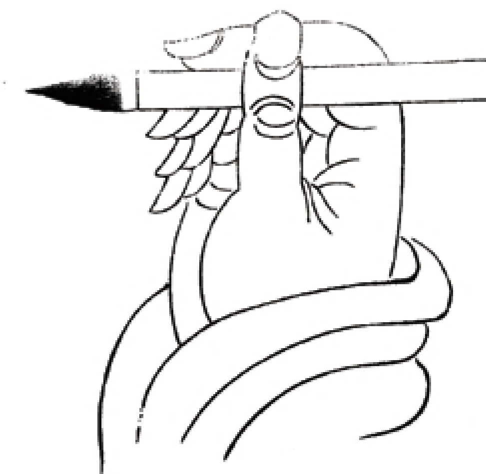


图6-1 单钩执笔图

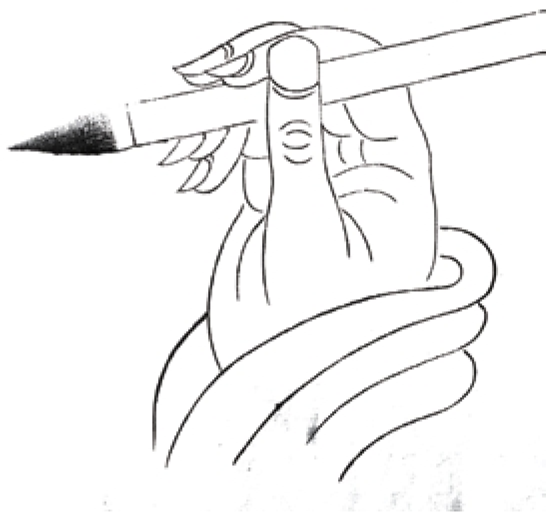


图6-2 双钩执笔图

单钩与双钩（图6-1,6-2）。依日本空海法师《书诀》（此诀与韩方明《授笔要说》关系极大，其中执笔图可能亦抄自中土）与唐人书诀相参来看，二者均为五指共执。今人往往对单钩有误解，误为二指、三指执笔，均不得要领，原因出在没有以准确的执笔图为参照，而以几近漫画式的执笔书写图像为据，此如何能得执笔要领？可以说，空海法师《书诀》中所载执笔图，是我们了解晋唐执笔法的重要依据。在单双钩的比较中，日本空海法师倡单钩，而大唐韩方明主双钩，二者实各有优长。此二者起码于唐代是并存的，无或疑焉。

附谈关于指运的一个误解。今人多有倡捻管说者，此说认为在使转之处应当以大指搓动笔管于食指之上来配合书写。捻管说的问题在于：不知通过指的环转开阖与腕的运动亦可于使转处调整笔锋。有学者将日本空海法师《书诀》中的“置笔于大指中节前，居转动之际……”中的“转动”二字理解为捻、搓以使笔杆转动，实是误解文意，这里的“转动”当为五指的环转开阖运动。在唐代林蕴所写《拨镫序》一文中已有“捻”（四字诀“推、拖、捻、拽”之一）字一诀，由于中土文献缺少对“捻”字的具体说明，这无疑为当今视捻管说为古法者提供

了解释空间。然而，笔者于《日本书论集成》中发现对唐人“推、拖、捻、拽”四字诀的解说。此解说或本自中土而流之东瀛，时间流逝而于中土竟不复存。据日人记载，“捻”字乃“作掠用之法，用名指中指左向”（此依双钩），按此记载，“捻”字所指称的手部运动显然与搓、捻笔杆的手部运动不同，而是作斜向左下的“掠”划的名指中指运动，此处并未特别提到大指搓动笔杆的动作。目前，尚未在唐代书论书诀中，发现捻管说的有力证据。因此，认为捻管说为晋唐古法的观点，是有疑问的。

2．自然摹写与精微读帖

今人临摹并提，却在实际训练中临多摹少，且临帖往往容易陷入误区：一种情况是，临得小心翼翼，所临字迹之形状看起来比较贴近原帖，而动作却极不自然；另一种情况是临帖沦为抄帖，不能吸收所临对象的异质性内容，反倒巩固了自己的习气。

今人对摹，或认为摹要小心翼翼。但是我们所倡导的摹不是为了保存、复制对象，而是为了学习。因此，我们所倡导的摹应当以自然的速度进行，并通过摹来体会古人的动作，以此矫正学习者的动作习惯，养成与所临对象近似的书写动作。相对于临，摹的陌生化体验往往更多，这种体验的大量涌入，无疑会改变一个人已有的不良的书写习惯，提高个人的书写水平。

当然，在摹之前，需认真读帖。应尽量在细节处，发现点画中的运动的重要线索，并配合书空训练，以增强指、腕、臂的肌肉记忆。在读帖的过程中，需要一提的是，“识势”（张怀瓘《玉堂禁经》）是重要方面。点画只有顺逆（顺时针、逆时针）二势，晋唐大家无笔不曲，正善用顺、逆二势之故。而顺、逆二势之转化即为“S”线，此点，邱振中先生多有阐述，前人黄宾虹亦有太极“8”字形用笔论等类似观

点。此法至简，而于用笔无所不该。观帖即可观此顺、逆转换之势。建立在此基础上的临摹学习效率当更高。

3．关心一切书写

精心观察人们的字迹，无论古今名家抑或素人的书写。我们的观点是晋唐古法是在人们的日常书写中提炼出来的，名家与素人书写二者不存在绝对的差别，因此在名家书迹之外，研究素人的书写十分必要。

素人书写，如敦煌、楼兰残纸（图6-3，图6-4），以及数以千计的唐代吐鲁番文书，（图6-5，图6-6）甚至现代街边的文字涂鸦，快递上人们的字迹等。我们可以在素人与名家书迹的比照研究中，追寻被历史的尘埃掩盖住的名家书写的真相。

此外，宜放眼量。我们对日本的书迹——无论名家抑或素人书写——也要给予同样的重视。就日本名家书迹来讲，在空海、嵯峨天皇、小野道风等人的书风里洋溢着大唐的气象。此外，就日本素人书写来看，即便近代素人的日常书写，依然保持着宏逸的姿态，此虽未造其极，亦颇可观。想必，这与日本人保持着低桌悬腕而书的传统方式有着一定的关系。

4.悟书理

今人多认为学习书法当勤勉，而往往忽略学书更当体悟。我们须知，若不体悟，则临学古人法帖千遍万遍又何益斯事，空给人留下书道中人痴痴傻傻的印象。

下面谈一点我对楷、行、草的理解。

先略谈楷、行、草三体之间的关系。一般观点认为三者之间存在着较大的分别，特别是认为楷书与草书在笔法与字形上存在着根本的区别。这或许没有意识到书写的原始状态：在日常书写的长河中，工谨与潦草本无明确界限。若说楷、行、草三体之间有所区别，那这种区别或许是松动的、模糊的，而不是泾渭分明的。三者只不过是笔势的快慢与体势的简繁之区别，如古人书奏章，多用正体，于此见恭谨，笔势沉稳而体势精整；与家人尺牍多用行、草，情有所适，放手流变而体势伪略。若书必为楷而恭谨，则如何表达激越的心理节奏？此执着于一体也。日常书写中人们的状态是因时而动，或楷、或行、或草，伪略由人，一任自然。

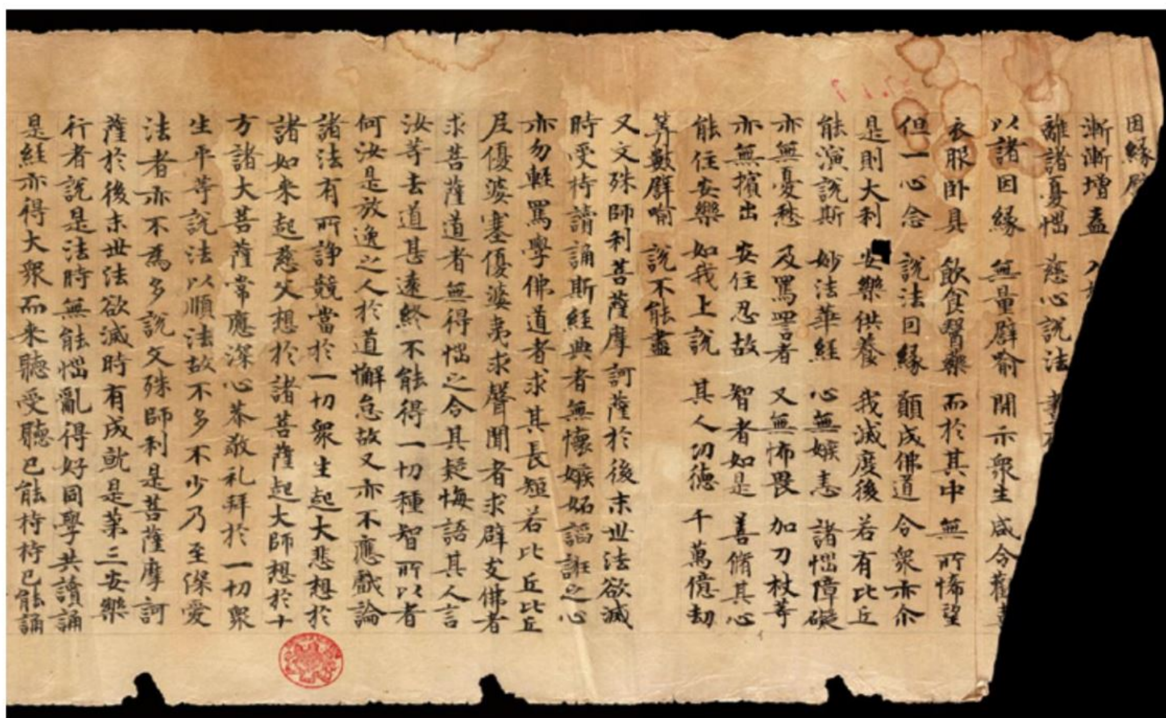


图6-3 敦煌 佚名《妙法莲华经》 英国大英图书馆藏

楷之理。楷书用笔是在以摆动笔法为主的日常隶书的进一步简率快写中诞生的。在楷书中“点”真正走向成熟，标志是：日常隶书的半环形摆动演变至楷书一点之内的锋面的环形（360度）绞转。这一特点

正是“元常不草而使转纵横”（孙过庭《书谱》）之意。一点之内绞转于锋杪，则点必厚。

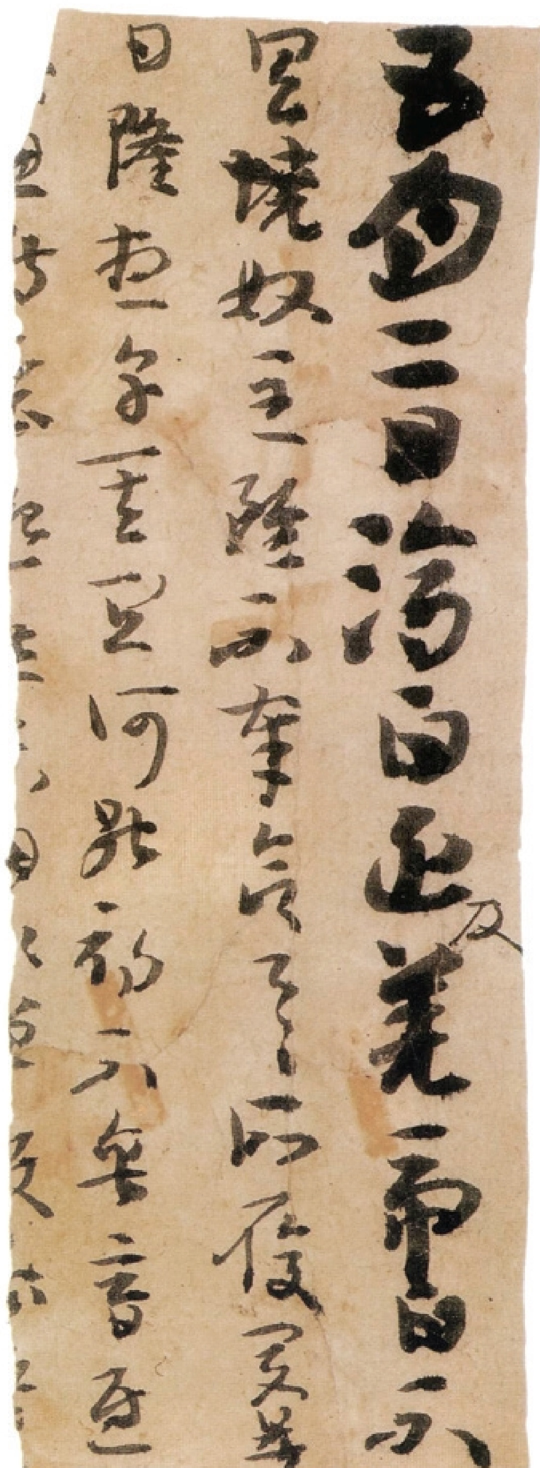


图6-4 魏晋 楼兰残纸

我们必须提及楷书的率意。对楷书的理解，如果把率意的成分去掉，则失去了楷书活泼的古意（源发之状态）。当然，楷书处于源发状态中，多因便捷追求而率意、潦草。早期的书家查于此，对民间率意书写进行了提纯：名家将率意自觉为笔势的关联与动荡，这避免了因过于潦草而导致的点画油滑。钟王及很多唐代书家的楷书大多保持着笔势之间的紧密联系。且从大量的唐代墓志中，我们发现唐人楷书有一大部分是“智永千文”楷书类似样式的，其特点是生动自然，极少在点画端处进行有意的提按与刻画。在表面上，与此不同的是，在颜真卿、柳公权的成熟楷书中“潦草”这只野兽似被关入笼中，这一方面使楷书取得了庄严肃穆的特点，但另一方面离钟王的楷书古意似远了一些。必须指出的是，颜、柳成熟期的楷书仍然具有深隐的灵动，这种楷书仍然是写出来的，而不是画出来的。宋之后，人们学习颜、柳楷书，往往因不解楷书形成之缘由，专事工稳而易堕入画字一途。

草书、行书之理。草书极重笔势，是笔势最为动荡的一种书体。人们在日常书写中能够快捷地写出字形，往往便达到日常实用的目的，但被称为书家的人，不满足于此，他们重视书写的效果，他们写出的字要有筋、骨、肉。因此，他们扬弃了潦草，出之以高度自觉的笔势动荡。

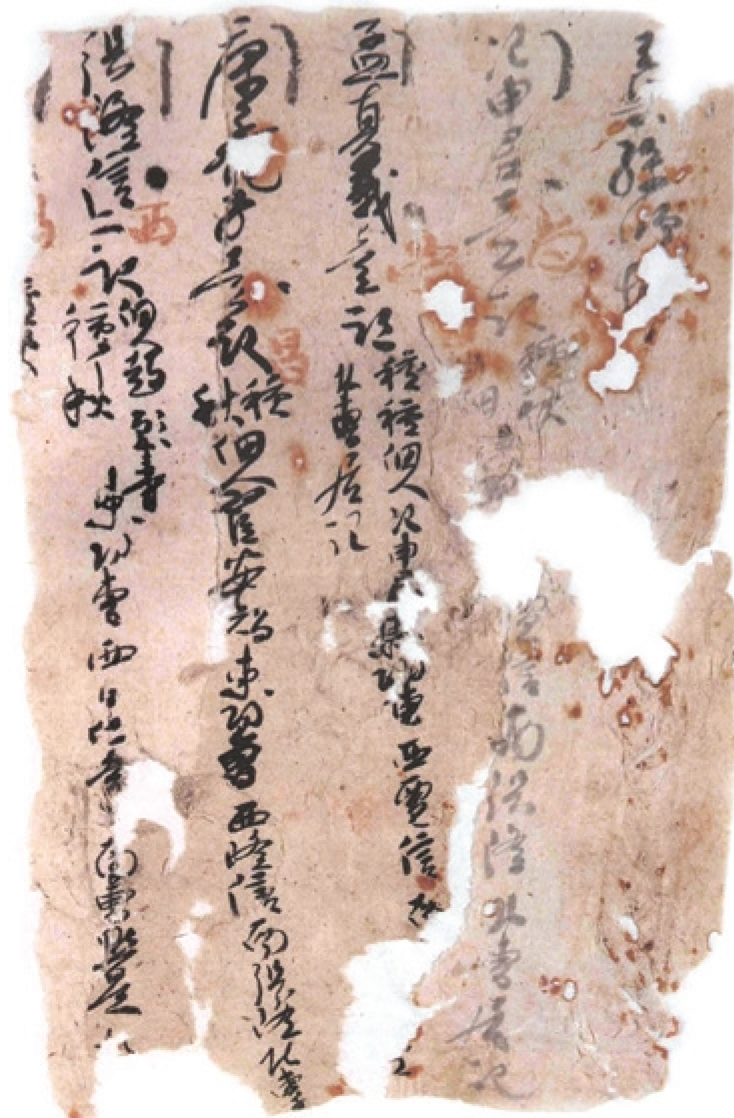


图6-5 吐鲁番文书 武周（？）西州高昌县王渠某堰堰头牒为申报当堰见种秋亩数及田主佃人姓名事

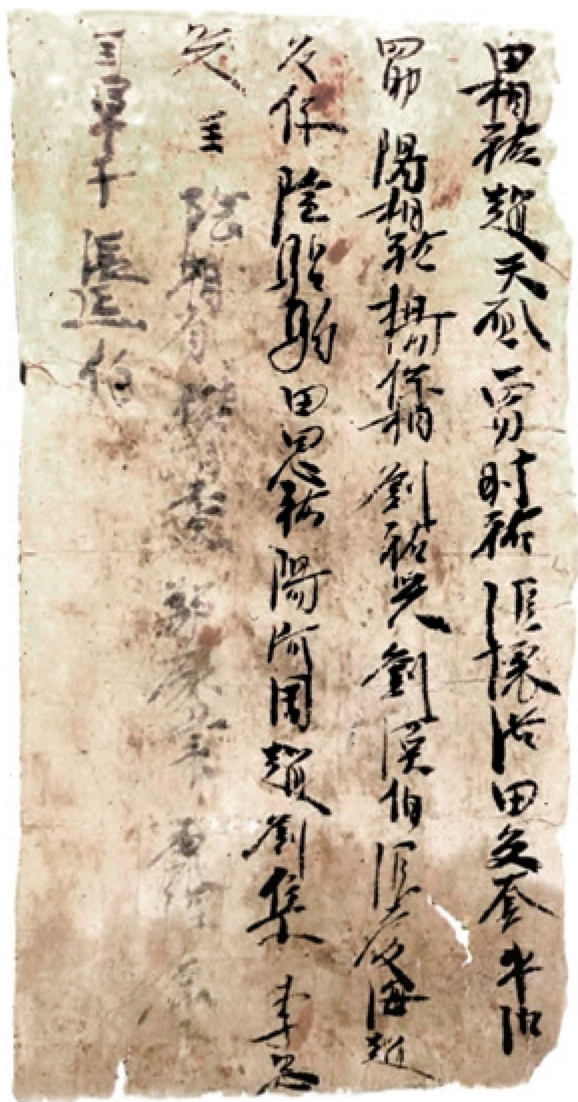


图6-6 吐鲁番文书 高昌田相祐等名籍

需要一提的是魏晋草书相对的规范字形是在日常书写中提炼总结出来的，本是为了方便人们的书写，然而这种规范草形却慢慢开始束缚人们的书写：执着于草形而不能临事从宜。王献之深知此意，因而在行草书上造其极致。行草书恰恰处于无法规定的中间状态，它可以在日常书写中因时而动，变化书写的节奏。

行书不得不在最后提及。行书相对楷、草而立名，在笔势、体势上，较之楷、草，处于中间状态。通常认为近真者为行楷，近草者为

行草，实亦大较而言。然则，楷、行、草不过是于一气流行下人们强为分别的三个名词，若执着于此，则必舍气从形而不知化矣。试问，行、草何能无真书之沉雄？而楷又何能无行、草之流荡？此正如运动，对其理解不可强为分割，若强言之，在此而非在此，乃得解。

又，人心感物而动，发于毫素，本无定形，何能为一样一体所拘哉！且书之古法本无风格，若强喻之，极似水，水在瀑下则为潭，流而出之则为溪，散之则为泽。或言，我必为瀑、必为溪、必为泽，此舍水之善变而为形所缚矣！

晋唐古法，似嵩华之入云，攀之匪易，前者聒噪数言，其如是乎？我妄言矣。因求诸方家教正。

米芾：“乱真”的迷惑

周勋君

一

米芾无疑有一双锐利的眼睛，仅凭下面这段话就足以见出他精读书作的能力：

> （苏舜元藏《兰亭》）毫发备尽，“少张”字世传众本皆不及，“长”字其中二笔相近，末后捺笔钩回，笔锋直至起笔处。“怀”字内折笔、抹笔皆转侧，褊而见锋。“暂”字内“斤”字、“足”字转笔，贼毫随之，于斫笔处贼毫直出其中。世之摹本未有也，此定是冯承素、汤普彻、韩道政、赵模、诸葛贞之流拓赐王公者。注

假如熟悉古代书画家、鉴藏家对作品的描写史，就会为米芾的描述之精确表示惊讶——在他之前，人们对前人阅读作品的精微程度只能做出猜测、推想，因为没有相应的文字可以作为辅证（它们往往着力于美学特征的表述，无益于读者对画面实际构成的了解），仅仅是到了米芾，后人才能确知一位书画鉴藏家对作品的观察会细致到何种程度。这在书画鉴藏史上的意义不言而喻。事实上，即使今天，仅凭肉眼观察，也不过到达类似程度而已。

于是，作为鉴藏家，人们相信米芾在目力所及之处，是可以极尽精微的。那么，作为一位临仿者，即，作为一位书家，米芾是否同样能够并且也乐于对原本极尽精微呢?

世传他的临仿之作可以“乱真”。他本人在《书史》里记载过相关的事件:

> 余少时临一本（颜真卿《争座位帖》），不复记所在。后二十年，宝文谢景温京尹云大豪郭氏分内一房欲此帖，至折八百千，众乃许。取视之，缝有元章戏笔字印，中间笔气甚有如余书者。面喻之，乃云，家世收久，不以公言为然。(注)
>
> 余临大令法帖一卷，在常州士人家，不知何人取作废帖装背，以与沈括。一日，林希会张惇，张询及余于甘露寺净名斋各出书画。至此帖，余大惊曰，此芾书也。沈勃然曰，某家所收久矣，岂是君书？芾笑曰，岂有变主不得认物耶？(注)
>
> 余居苏，与葛藻近居。每见于学临帖，即收去。遂装粘作二十余帖，效名画记所载印记，作一轴装背。一日出示，不觉大笑。葛与江都陈舆友善，遂赠之，君以为真，余借不肯出。今在黄村家。(注)
>
> 余尝以碧笺临三帖（吕公孺处李邕三帖），与真无异。吕复携去装褫矣。(注)

这些记录屡被后人征引，在相当程度上迷惑了后代的鉴藏者，使他们在碰到相关作品时心有余悸，在作者的归属问题上不敢轻易下断语(注)，同时，也延续了米芾“乱真”的说法，塑造了米芾作为一位临仿高手的形象。

事实是否真的是这样呢?

二

虽然没有临仿的墨迹传世，幸而还有米芾所藏的母本及其临本的刻本可见。

比较宋刻《宝晋斋法帖》中米芾所藏王羲之《平安帖》的刻本（图7-1）和他自己所临《平安帖》刻本（图7-2），结果是，无论如何也难以得出“乱真”的结论。

母本线条清润，方圆分明，结构平匀、疏朗，书写的节奏比较舒缓；临本则线条圆厚，方圆不尽明显，结构紧密、欹侧，书写节奏偏快。这是第一印象。说到细节，有不知从何说起之感，大略只有字的排布序列是一致的，其他竟找不到可以比较的、相近的地方。

王羲之《王略帖》深为米芾赞赏。在《宝章待访录》和《书史》中，米芾都对之有专门的记录，包括他是如何获得这件作品的。[注]他称这件作品“笔法入神”，说他阅书一世至老，相信此帖是“天下第一帖也”。《宝晋斋法帖》里收入了他的这件藏品（图7-3），同时，也收入了相应的米临本（图7-4）。相比米临《平安帖》，米临《王略帖》略近底本，但也距离“乱真”尚远。首先，仍是结构、空间上的清润疏朗与紧密欹侧之别；其次，虽然字的排布序列一致，章法却大不相同。王羲之的《王略帖》在行距上有明显的疏密变化，米芾的临本在行距上则偏于平匀；而且，临本与母本在各行的轴线变化上相差甚远。如果细玩单个字的结构、用笔方式，各笔画、各字之间的连接位置和穿插方式及其力量、速度的变化，则几乎没有可以乱真的地方——临本和母本之间的差异一望而知。

可见，情况与人们通常认为的那样大有出入。

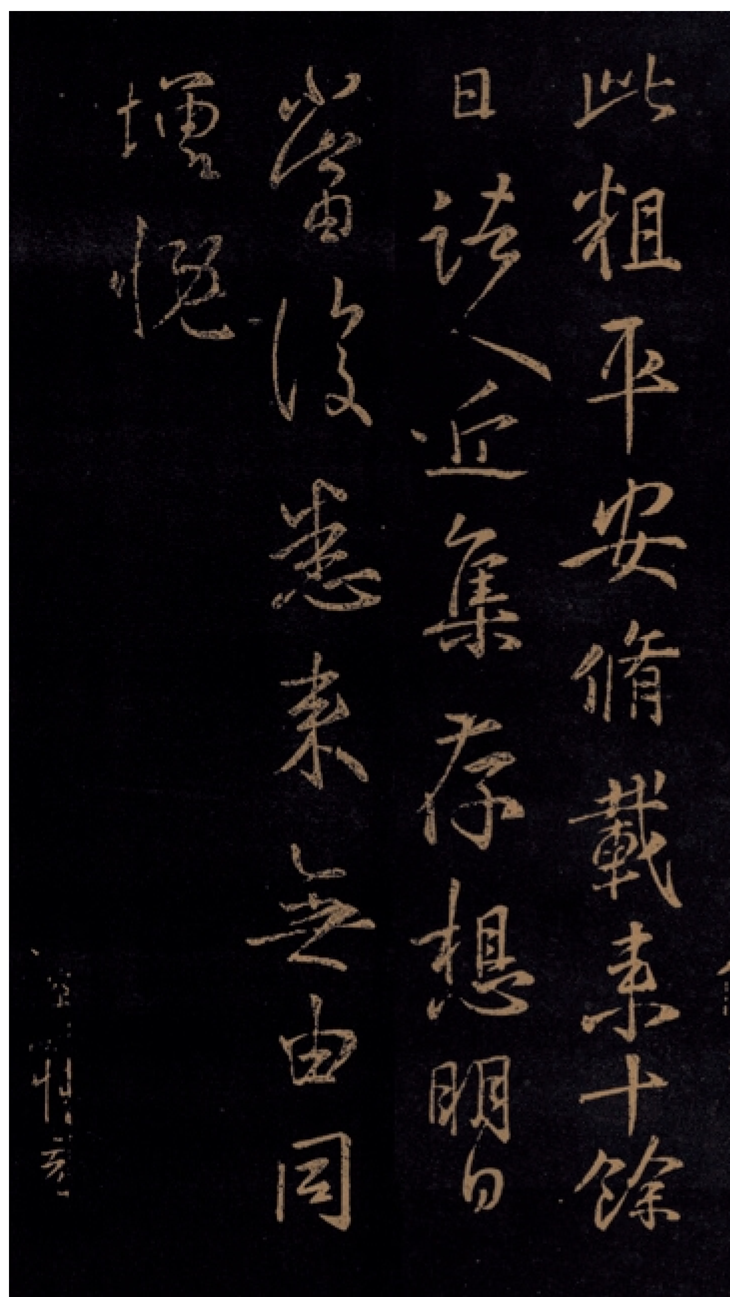


图7-1 东晋 王羲之 《平安帖》 刻本

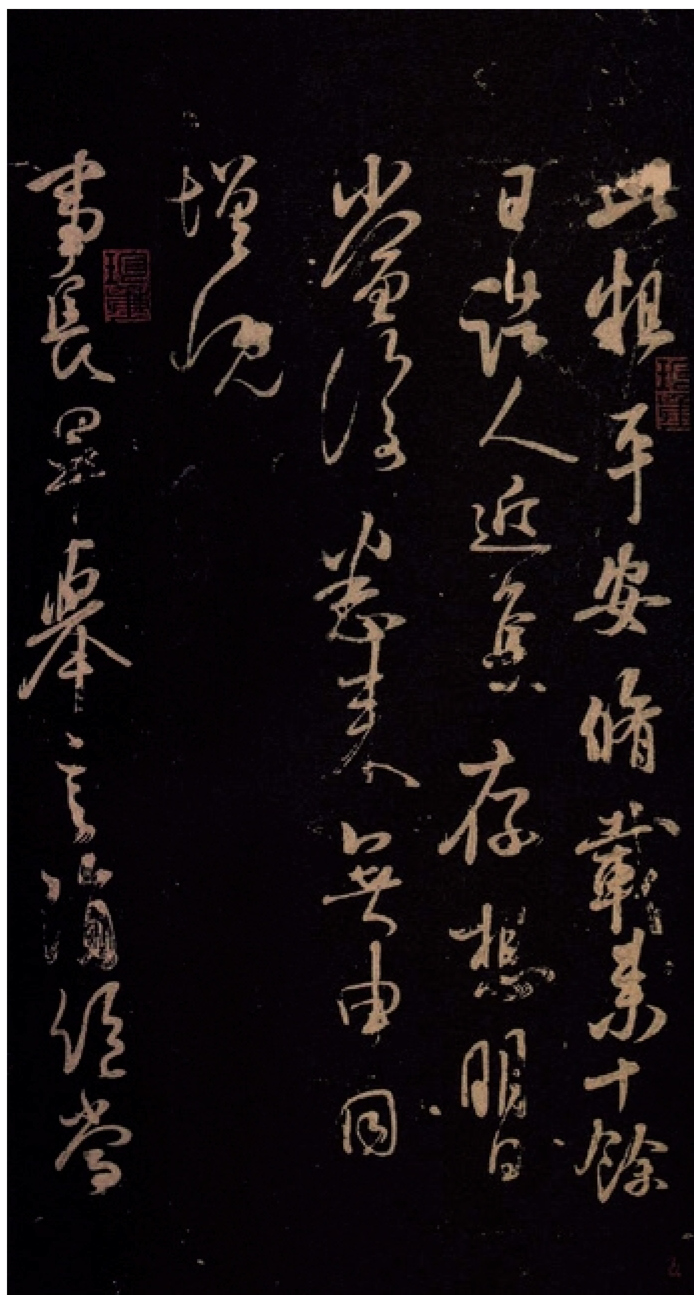


图7-2 宋 米芾 《平安帖》 刻本

这使人想起与米芾同一时代的另一位书法巨擘黄庭坚对米芾的一个评价：

> 米芾元章专治中令书，皆以意附会，解说成理，故似杜元凯春秋癖耶。注

一种解释是，米芾的临本之所以迷惑了当时不少人，是因为那些人手头并没有多少可供比较的资料参阅，他们多半是凭借记忆来对风格和真伪进行判断，所以，容易出现误判。(注)假使米芾的这些关于“乱真”的记录属实，也没有夸大其词，那么，还有几种可能的情况是：一，有的人也许从未见过真迹（那时候真迹并非什么人都有机会见到），仅仅是出于轻信或附和就把伪作当成了真迹，如引文②、④中的郭氏和陈臾。二，真伪是明明白白的，但制造者和参与者乐于以游戏、娱乐的心理来传播这一“乱真”的假象，如引文④、⑤中葛藻和吕公孺。三，“乱真”也许是总体形式感上的乱真，比如，加盖前代鉴藏家的钤印，伪作跋文，把纸做旧，等等，而非临仿内容本身到了真伪难辨的程度——米芾并非一个单纯的书写者，作为一位鉴藏家和书画家，他见多识广，对钤印、纸张、笔墨材料都有研究，他的鉴藏圈子以及那些有意作伪的好事者们也都长于此道。这在第一眼上是非常能迷惑人的，虽然一个内行在下一秒即能对这样的作伪作出辨别。

值得注意的是，关于米芾“乱真”的说法，在同一时代，除了他本人的著述外，找不到其他的旁证（黄庭坚表达了与之相反的意见）。而后来者引以为据的，也恰恰都是他本人的这些记录及其衍生物。

三

倘若了解米芾是怎样解读古代杰作并从中提炼出他关于“古法”的概念，以及他如何命名书作中最使他心动的东西，作为一位心怀不凡之想的书写者(注)，他是否肯对前人亦步亦趋，以致惟妙惟肖，是大可值得怀疑的。

从米芾对所见前贤书作的理解来看，他不仅眼光敏锐，见解也颇为不俗。他的“古法”观念归纳起来大略涉及以下这些具体的方面。

1．写字不能故作大小，“小字展令大，大字促令小”的旧说乃是谬论，并非古法。在谈到唐代的徐浩时，他说：

> 唐人以徐浩比僧虔，甚失当。浩大小一伦，犹吏楷也。僧虔、萧子云传钟法，与子敬无异，大小各有分，不一伦。徐浩为颜真卿辟客，书韵字张颠血脉来，教颜大字促令小，小字促令大，非古也。注

在论及石延年的字时，他再次重申了这一观点，并列举实例对字的大小关系做了说明：

> 石曼卿作佛号，都无回护转折之势，小字展令大，大字促令小，是颠教颜真卿谬论。盖字自有大小相称，且如写“太一之殿”，作四窠分，岂可将“一”字肥满一窠，以对“殿”字乎？盖自有相称，大小不展促也。余尝书“天庆之观”，“天”“之”字皆四笔，“庆”“观”字多画在下，各随其相称写之，挂起，气势自带过，皆如大小一般，虽真，有飞动之势也。注

他还从历史的角度对此给出了自己的看法：

> 书至隶兴，大篆古法大坏矣。篆籀各随字形大小，故知百物之状活动圆备，各各自足，隶乃始有展促之势，而三代法亡矣。注

在日常的品鉴中，作为他观念中古法的一种体现，“大小不匀”亦是其判断晋唐真伪的一个依据：

> 道德经一卷，出相间，不知何人画。绢本。字大小不匀，真褚遂良书。注

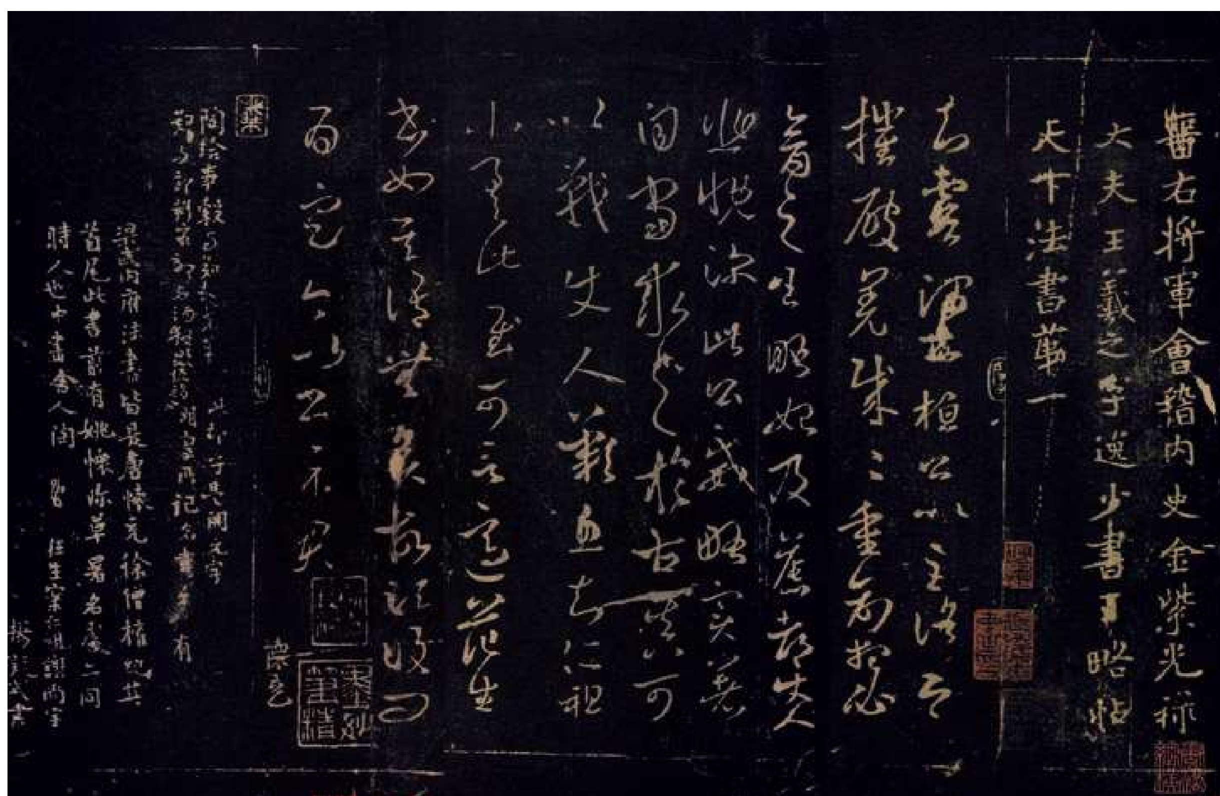


图7-3 东晋 王羲之《王略帖》

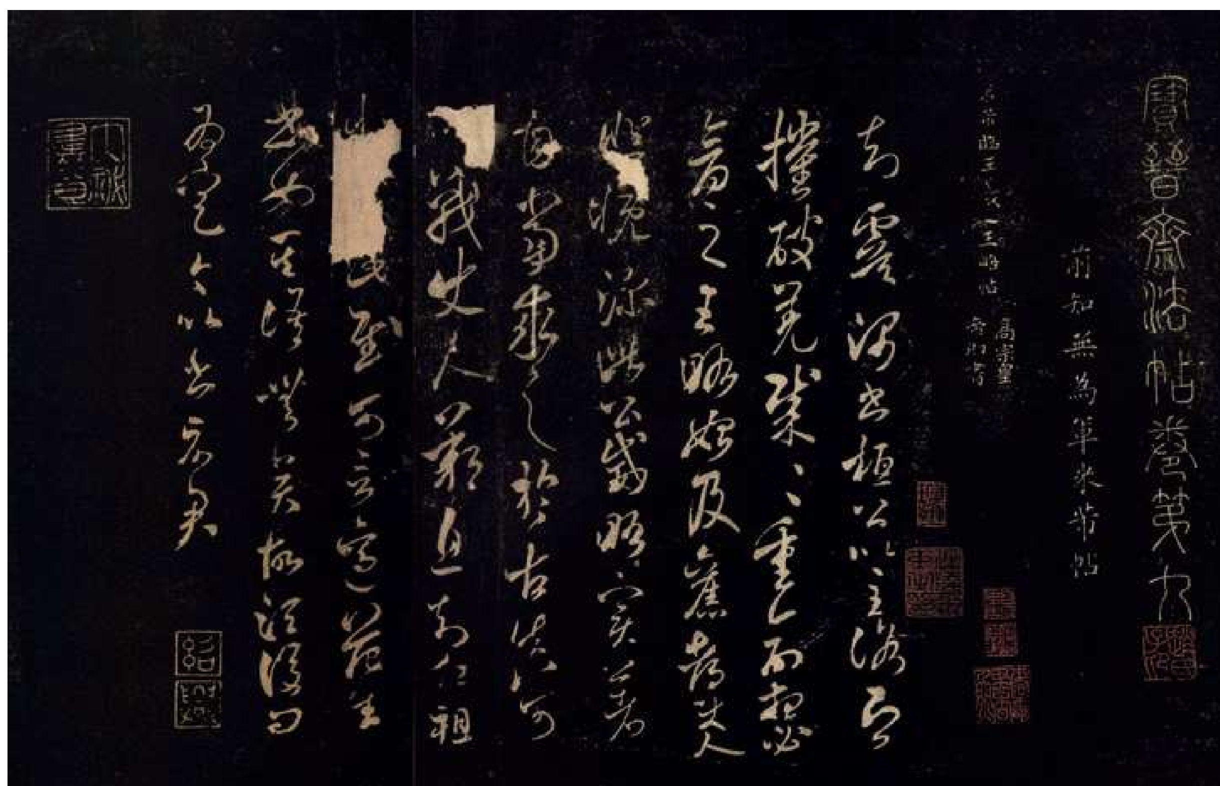


图7-4 宋 米芾 临王羲之《王略帖》

2．反对笔端故作的“挑踢”“蚕头燕尾”和有如“蒸饼”一样夸张的圆笔，等等，认为古法即自然的写字，米芾谓之“平淡天真”。

颜真卿是米芾推崇的书家之一。他称颜的《争座位帖》“天真罄露”(注)，给予了极高的评价，但对颜的楷书却又给予了堪称历史上最为严厉的批评，原因则在于颜真卿的楷书有悖上述原则，“作用太多”，致使“古法荡无存矣”：

> 颜真卿学褚遂良既成，自以挑踢名家，作用太多，无平淡天成之趣。此帖尤多褚法。石刻醴泉尉时及麻姑山记皆褚法也，此特贵其真迹耳，非争座帖比。大抵颜柳挑踢，为后世丑怪恶札之祖，从此古法荡无存矣。安氏鹿肉乾脯帖、苏氏马病帖，浑厚淳古，无挑踢，是刑部尚书时，合作意气，得笔札精，谓之合作。(注)

他对“欧虞楮柳”的批评多半出于相同的原因。在某些时刻，他也推想颜真卿楷书刻本中那些故作的“挑踢”“蚕头燕尾”可能是由颜氏的“家僮”所为，并非出自颜真卿本人之手，因为它们实在与颜真卿的行书气质大不相符：

> 石刻不可学，但自书使人刻之，已非己书也，故必须真迹观之乃得趣。如颜真卿每使家僮刻字，故会主人意，修改波撇，至大失真。惟吉州庐山题名，题讫而去，后人刻之，故皆得其真，无做作凡差，乃知颜出于褚也。又，真迹皆无蚕头燕尾之笔，与郭知连争坐位帖有篆籀气，颜杰思也。(注)

总之，他把那些故作“挑踢”的人称为是“丑怪恶札之祖”，认为“古法”因此被大坏。

3．用笔忌平匀，有变化：

字之八面，唯尚真楷。见之大小，各自有分。智永有八面，已少钟法。丁道护、欧虞笔始匀，古法亡矣。柳公权师欧，不及远甚，而为丑怪恶札之祖。自柳，世始有俗书。(注)

同时，他对"故作的变化"和"自然的变化"作出了区分：

又，笔笔不同。"三"字三画异，故作异。轻重不同，出于天真，自然异。(注)

显然，为米芾所重的是"自然异"。为此，他对唐人的"安排费工"颇不以为然：

欧虞褚柳颜，皆一笔书也，安排费工，岂能垂世？(注)

从这几点看，米芾从经典之作和"古法"里体会最深的实为它们的"无做作"和"平淡天真"式的书写。因此，他不断感慨并提醒自己：

盖天真自然不可预想，想字形大小，不为笃论。(注)

心既贮之，随意落笔，皆得自然，备其古雅。(注)

振迅天真，出于意外。(注)

他以为凡不俗之作都具有这样的特点：

子敬天真超逸，岂父可比？(注)

（董源）不装巧趣，皆得天真。㊟

裴休率意写碑，乃有真趣，不陷丑怪。㊟

此帖（《争座位帖》）在颜最为杰思，想其忠义愤发，顿挫郁屈，意不在字，天真罄露，在于此书。㊟

杨凝式字景度书，天真烂漫，纵逸类颜鲁公争座位帖。㊟

安氏鹿肉乾脯帖、苏氏马病帖，浑厚淳古，无挑踢。㊟

反之，则“丑怪难状”“大可鄙笑”：

世人多写大字时用力捉笔，字愈无精神气骨，作圆笔头如蒸饼，大可鄙笑。要须如小字锋势备全，都无刻意做作乃佳。自古及今，余不敏，实得之。㊟

（薛稷字）乃是勾勒倒收笔锋，笔笔如蒸饼，“普”字如人握两拳伸臂而立，丑怪难状。㊟

——纵使所见广博、精微，最终，尤使米芾心动的只有一点：平淡天真。

他对“古法”的理解也与此交织在一起。

于是，可以推想，作为一位鉴藏家，米芾热衷于搜求古代名家手迹，且精于对细节的赏鉴，但作为一位书写者，在手头上，他大概很难以一种远离“平淡天真”的方式去服从于某种书写范式（哪怕是他最为赞赏的王献之）——那必然导致“做作”，有失“天真”，使“古法荡无存矣”。事实上，他曾经说过：

画可摹，书可临不可摹。㊟

画摹多似，人物马牛尤易似。书临难似，第不见真耳，对之则惭惶杀人。㊟

作为一位书者，米芾领会更深的恐怕还是产生范式背后的书写机制。对他而言，这一机制大约是：尽可能广泛的见识、入微的辨析能力、一定程度的临仿，以及在此基础之上率意、天真的书写。

这或许可以解释为何米芾的临本带有鲜明的个人风格，与母本之间虽然有其联系却又保持了相当的距离。

四

还有一点值得留意。

虽然以书画名世，米芾并不认同自己“画家”的身份，在为他本人所作的一幅云山图作跋时，他有意把自己同“画家者流”作了区分，认为不能把他的画当作“画家者流”的画来看待。㊟对于“书家”的身份，同样如此，与同一时代其他士大夫一样（黄庭坚除外），米芾甚至不肯使用这个称谓。㊟是否还存在这样的因素，过于服从法帖在他看来是“书家”或者“书吏”所为，为他所忌，因而他更乐于采用娱乐的、若即若离的方式来临仿这些他为之倾慕的前人之作?

无论如何，米芾的“乱真”并非真正的乱真，所谓的“乱真”，带有不实、游戏的成分。米芾“乱真”之说，在相当程度上由他个人的文本形成，并为后人征引、附会、夸大。以米芾相关的观念来看——他对“古法”的理解，对“平淡天真”的深刻体验——他恰恰是注定要书写出个人风格（而非固守前人）并因此开创古典传统的人。

1. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），上海：上海书画出版社，2009年，第245页。
2. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），上海：上海书画出版社，2009年，第245页。
3. 宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），上海：上海书画出版社，2009年，第250页。
4. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），上海：上海书画出版社，2009年，第245页。
5. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），上海：上海书画出版社，2009年，，第248页。
6. 参见（清）王澍《虚舟题跋》卷十一、（清）孙承泽《庚子消夏记》卷五、《式古堂书画汇考》卷五中的相关记录等。
7. （宋）米芾《宝章待访录》《书史》，《中国书画全书》（第二册），第239、244页。
8. （宋）黄庭坚《山谷题跋》卷四，《中国书画全书》（第一册），第682页。
9. 参见（德）雷德侯《米芾与中国书法的古典传统》，杭州：中国美术学院出版社，2008年，第189页。
10. 虽然不认同“书家”“画家”的身份（见注34、35），米芾却从未隐藏他对书画的痴迷和他在这方面的抱负，他的相关言论参见其著《书史》《海岳名言》《画史》，《中国书画全书》（第二册），第252、256、257页等。
11. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第255页。
12. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第255页。
13. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第256页。
14. （宋）米芾《画史》，《中国书画全书》（第二册），第257页。
15. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），第249页。
16. （宋）米芾《跋颜平原帖》，《海岳题跋》，《中国书画全书》（第二册），第234页。
17. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第255页。
18. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第255页。
19. （宋）米芾《自叙帖》。
20. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第256页。
21. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），第253页。

22. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第255页。

23. （宋）米芾《自叙帖》。

24. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），第244页。

25. （宋）米芾《画史》，《中国书画全书》（第二册），第258页。

26. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第255页。

27. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），第249页。第245页。

28. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），第249页。第249页。

29. （宋）米芾《海岳题跋》，《中国书画全书》（第二册），第234页。

30. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第252、256、257页等。

31. （宋）米芾《海岳名言》，《中国书画全书》（第二册），第252、256、257页等。

32. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），第253页。

33. （宋）米芾《书史》，《中国书画全书》（第二册），第251页。

34. （宋）米芾《跋自画云山图》，《海岳题跋》，《中国书画全书》（第二册），第234页。

35. 唐宋时期人们对"书家"身份的认同情况以及对"书家"一词的使用情况可参阅周勋君《笔实：黄庭坚的审美理想》一文，见《东方艺术·书法》2016年6月，总第352期。

迷醉之境
——书法与酒精

陈亦刚



大概真正的书法并不是一件可以随手拈来的事情。

日常的状态杂念纷纭，显得不够给力，书家往往期待着更高的心灵频率。杰出作品不仅仅是单纯的日常书写所能够完成，它们往往需要一种超越日常的异常之力。

相信蔡邕的这段话，大部分习书者都会烂熟于心吧：

> 欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；若迫于事，虽中山兔毫不能佳也。夫书，先默坐静思，随意所适，言不出口，气不盈息，沉密神采，如对至尊，则无不善矣。

在这里，蔡中郎如同一位修行高士，默坐静思——这是一种努力回复到本我的状态。与之类似的，画家也有类似的表现。谢赫在《古画品录》里描述的顾骏之，亦是先构造出一个隔绝人群的场所，然后等待时机来临：

宋朝顾骏之尝结高楼以为画所，每登楼去梯，家人罕见。若时景融朗，然后含毫。天地阴惨，则不操笔。

此时，书者或者画者，似乎都是以内心的宁静为旨归。这两段话，读来也颇为直白简易，因此也没有太多人愿意逐字深究。有意思的是，当不带任何预设地回到蔡邕的原文，我们会发现，默坐静思，并非为了心念一波不起，恰恰相反，是在呼唤着情意的兴起——随意所适，身心的放松状态之下，情与性得以悠然释放，然后顺势转化为笔墨表现。

这里的关键问题是，宁静只是表象或者手段，它要通往的，是波涛汹涌的情意之海。或许，许多人并没有意识到这一点——在误解之下，一讲到书法，便毫不犹豫想到古琴焚香、宁静致远等，其实，被表象迷惑，实在是离题万里之举啊。

二

厘清了这一点，就会发现，古人进入书法的方式，或静或动，其理一也。由此，也就得以寻找到理解古人另外一种准备方式的恰当门径——众所周知，另外的方式则是进入恍惚与迷狂，而媒介则是酒精。

以酒助书，历史上最为突出的是晋唐。

晋代与唐代皆好酒成风，与酒相关的作品亦不胜枚举，其中最典型的一是王羲之的《兰亭序》，一是怀素的《自叙帖》。有意思的是，这两件作品，反映的是书者的两种状态。

三

由于真迹不存，我们所能参照的最可靠的依据大概是冯本《兰亭序》，然而，对于冯本《兰亭序》，一直有论者颇有微词。其中批评的一个焦点，即在冯本《兰亭序》存在着大量看起来过于华丽，乃至多余的各种起笔动作花样之上——《兰亭序》与王羲之其他作品面貌明显不同——因此之故，不少书家认为冯本格调逊于虞本、褚本。

然而，从常理上来推断，作为唐代顶级复制高手的冯承素，在面临一个极为庄重的皇家任务时，真的会任性地在各种细节上自由发挥吗？更何况，冯承素要交代的大客户唐太宗，自身就是一位深得二王三昧的书写高手呢。

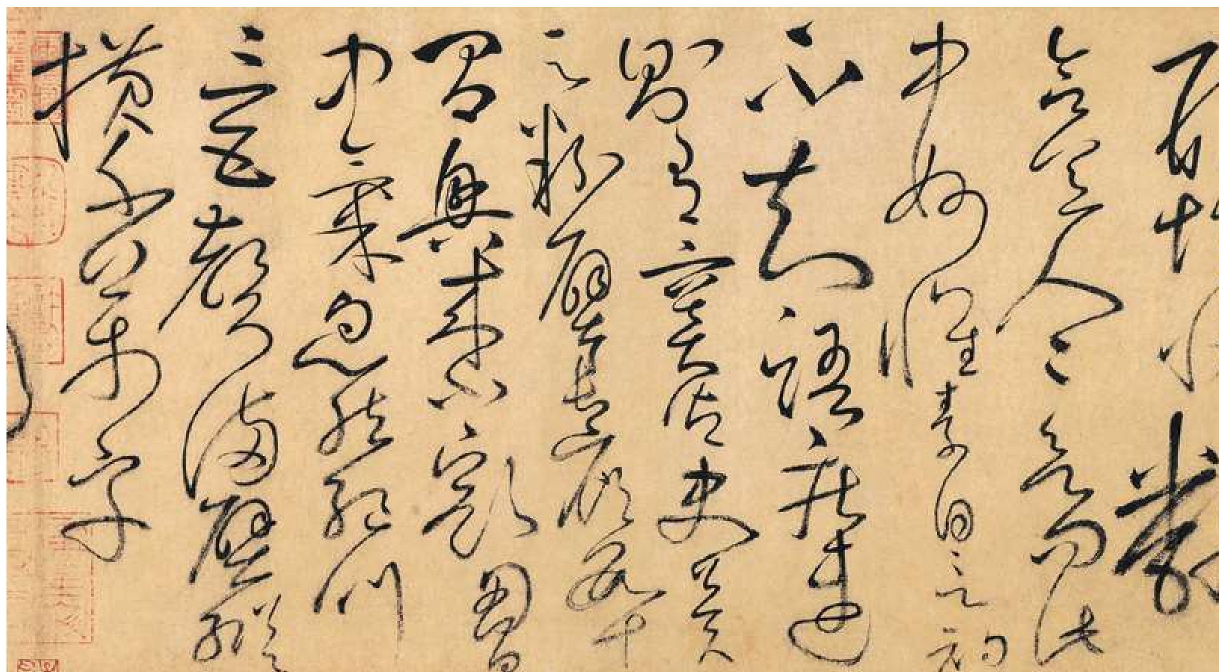
既然，永和九年的三月三，王羲之书写《兰亭序》的时候，已经是在曲水流觞的微醺之后了，因此，错字、涂改，乃至不记得年号，可谓顺理成章。

然后，我们是否可以合理地猜测，当春和景明，天人皆醉，面对着苍茫生死的大事之时，王羲之或许有了洒脱游戏的冲动？由此，含蓄被暂且放置一旁，动作开始变得明显与夸张——这难道不是醉后的常态吗？

四

怀素耽酒清狂，“每酒酣兴发，遇寺壁、里墙、衣裳、器皿，靡不书之”。他的气势借酒而发，并且不是微醺式炫技，而是爆发式的表演。

“吾师醉后倚绳床，须臾扫尽数千张。飘风骤雨惊飒飒，落花飞雪何茫茫。起来向壁不停手，一行数字大如斗。恍恍如闻神鬼惊，时时只见龙蛇走。”从诗中描述来看，怀素的书写速度极快，并且喜欢以大字题壁——可以想见他书写时，甚为剧烈的身体动作。



唐 怀素 《自叙帖》（局部）

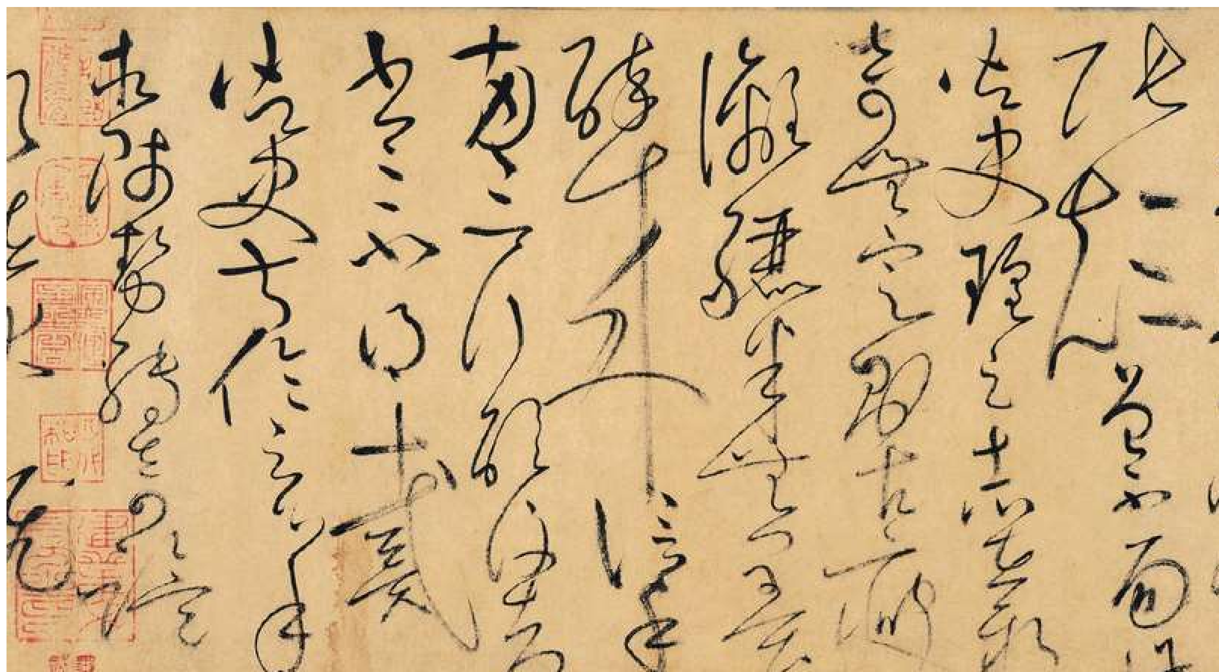
王羲之是微醺之后的哲思悠悠，而怀素则更多是逞酒使气。在相关记述中，怀素如同一位出色的演员，利用酒精之力，将情绪提升至最高强度，然后激烈地释放宣泄，一如滔滔江水。

或者是否能说，以酒助书，也是晋唐古法的一个有效成分？

五

酒精如何能辅助创作？20世纪美国南方著名女作家卡森·麦卡勒斯(Carson McCullers, 1917-1967)的观点颇具启示。

在麦卡勒斯短暂的一生中，共著有五部长篇小说、两部戏剧、二十余篇短篇小说和一些散文及诗歌。一般认为，麦卡勒斯的作品始终在探讨人的孤独或人与人之间的"精神隔绝"，所以她被称为"孤独的猎手"。



性格有阳刚之气的麦卡勒斯一生好饮，酒温暖了她惨淡的人生，给其生命增添了激情。"酒"在麦卡勒斯的作品中具有促进对话的功能，一方面它使人摆脱物质社会的异化，还原了人性本真。另一方面，"酒"带来了众人交流的狂欢式感受。交流与对话的彰显为"孤独被打破"这一对主题的"非主流"认同提供了依据。

当然，酒精的魔力无远弗届，广泛散布在诸多文艺形式之中，然而酒与书又存在特殊的联系。书者的所思所想通过书写，最终呈现为视觉化的语言。在这个过程中，情思、意识、动作三者浑然一体，而酒精为这种内在的打通与交融提供着有效的催化功用。

换句话说，饮酒与静心，都是书者进入真实当下的努力，都在减缓个体有限与分裂的痛苦——这种痛苦折磨着被世俗驱赶着的单向度的书家，渗透在每一次被异化的书写之中。

书者的潜意识被充分释放，后天的诸多压制渐渐消解，书者勇敢而坚定地直面着被压抑的诸多情绪——此时，忘怀的书写形成了一个安慰滋养的过程，或者说艺术疗愈的心理过程。全神贯注，找到物质世界（书写痕迹与纸）的精神力量，并由此窥见永恒的一斑。书写既是游戏，又是治疗。

杰出的作品超越日常书写，回到巫术的本源。

六

众人皆梦着，唤醒他们是艺术家的任务。

将进酒，杯莫停。

从祝允明《草书古诗十九首》考察其与吴门诸子的关系

王方旦

祝允明《草书古诗十九首》（图9-1）因其创作完成之后刻入了文氏《停云馆帖》而广为流传，成为祝氏影响较大的一件作品。祝允明喜欢以各种书体书写《古诗十九首》，这与他好古习性有关，类似的情形还有吴门诸子好书《前后赤壁赋》。祝书《草书古诗十九首》后，因纸尚有余又书行草《榜枻歌卷》及楷书《秋风辞》于卷末，其中《草书古诗十九首》共计145行，卷后有尚顾璘、陈淳、王守、王宠、许初等人题跋。此作因笔墨纸皆精，又为知交书，故意态从容，张弛有度，奔逸中法度谨严，意在大令与李怀琳间，属精心之作，同时及后人题跋亦多称赞，梁巘于《承晋斋积闻录·古今法帖论》以此书为祝氏"平生书最佳者"。[注]另有跋如：

> 自恨骨格已定，爱之而不能学……[注]
>
> 清圆秀媚之中不乏风骨，在王大令之下，孙过庭之上。[注]

一、《草书古诗十九首》的创作背景及祝氏对文彭、文嘉的影响

《草书古诗十九首》作于祝氏66岁之时，是为明世宗嘉靖四年，以第二年即归道山计，此时祝氏已是垂垂暮年矣，该年，友人王穀祥将赴京会试，“起而饯之”，(注)可见其时或已困于床榻。正月末书《远游》《访隐》《江洲书屋辞》《龙归辞》时题：

> 乙酉正月将尽，客将此白素，乞为钟、王小楷，六十六岁之手，试狥客意云尔，时久雨初晴，气纾腕和，方觉适意，书过半，忽变凄晦，岂龙归之应欤？而予书亦毕矣，奈何！枝山道人祝允明。(注)

这种隐晦的垂暮之感在该年七月草书《月赋》的款识中也可见到。

> 试庄氏笔甚佳，然而旧笺有尽，书学此止矣，久畴谓何。(注)

而且友人都穆、文森卒于是年，恩师王鏊卒于去年，至交唐寅卒于前年，更加重其身世慨叹，只是祝氏暮年时于生死已然超脱，嘉靖元年，其63岁时题唐寅《梦蝶图》云：

> 庄周既可蝶，蝶岂不可祝，千年纸上梦，何由知仆非。(注)

又如其卒年做《怀知诗》十九首缅怀生平之交，又以章草小字作《书述》以申其书学思想，可见其知归期迫近的从容。

尽管是暮年光景，祝氏平生胸襟也未曾改变，英雄迟暮的感叹从其此年仲春为谢雍作《离骚》的款识中尤可显见，“如今不是三闾世，愧我缘何每独醒”。(注)比之其61岁奔波薄宦时的感慨“无限胸中未酬事，篷窗灯枕酒醒来”(注)如出一辙，可见壮心不已。而且，祝氏晚年

书艺精进，不见丝毫颓败景象，上述作于其66岁时的《草书古诗十九首》与大草书《月赋》都为其传世佳构，后分别刻入《停云馆帖》与《垂裕阁帖》中。祝氏晚年益加放纵不羁的个性使其生计陷入困顿的窘境，据记载，祝氏素不以生计经营为怀，豪纵疏放，每有所入，往往呼朋唤友，豪饮殆尽，即便有余钱也令朋辈分持而去，所以，“晚益困，每出追呼索逋者相随于后……”(注)虽然这种传闻演绎就如同描述当时人争购祝氏书法的“盈门接踵”盛况同样有着夸大的成分，但祝氏暮年困顿应是实情。《草书古诗十九首》的创作缘由也恰与这种情形相关，尽管祝氏自己在这件作品的款识中表示：

> 暇日过休承读书房，案上笔和墨精，拈纸，得高丽茧，漫写十九首，遂能终之……(注)

似乎是寻常的文人雅会遣兴，而实则是一桩体面而巧妙的买卖：

> 昔闻祝京兆欲有所贷，文休承放故茧纸室中，京兆喜，为书古诗十九首，大获声价，世以休承谲得此书，为艺苑一谑。(注)

而休承也报以十六两银的丰厚酬谢，成就一桩美事。之后，在董其昌的描述中，又增加祝氏特意支开文嘉去吴市而方便其作书的一段，更显双方默契，然终不可考。

文嘉与兄文彭所处时期正是吴门书派最为鼎盛的弘治、正德、嘉靖三朝，祝允明、文徵明、陈淳、王宠等人共同缔造了吴门书派的历史高度，视野开阔，和而不同，这一时期祝允明的影响尤其显著，对于其他诸子都有启迪。文氏兄弟少承家学，深受父亲文徵明影响，但却如同陈淳、王宠一般，也时常流露出对祝允明的崇拜，文嘉直言：“枝山先生以书法名世，名重宇内，与待诏抗衡而争先。”文嘉负画名，书法早年小楷精劲，也擅行书，似乃父而笔力不逮。王世贞称

其“清俊而微佻卞”。中年以后，取法渐宽，“行草楷书兼宗米南宫、祝京兆”(注)，体势渐开而婉约有风姿，晚年于吴门之中负盛名。“休承晚年书奇进，几不减京兆。”文嘉40岁时在一则题祝允明作品跋之中，盛赞其天然与功力兼备，无往而不如意，更坦言自己早年曾得祝氏亲授，感佩良多：

> 仆往岁尝辱公亲授笔法，然草草度日，不能自成。今虽稍知一二，而无从请益矣，偶观此卷，曷胜今昔之感。(注)

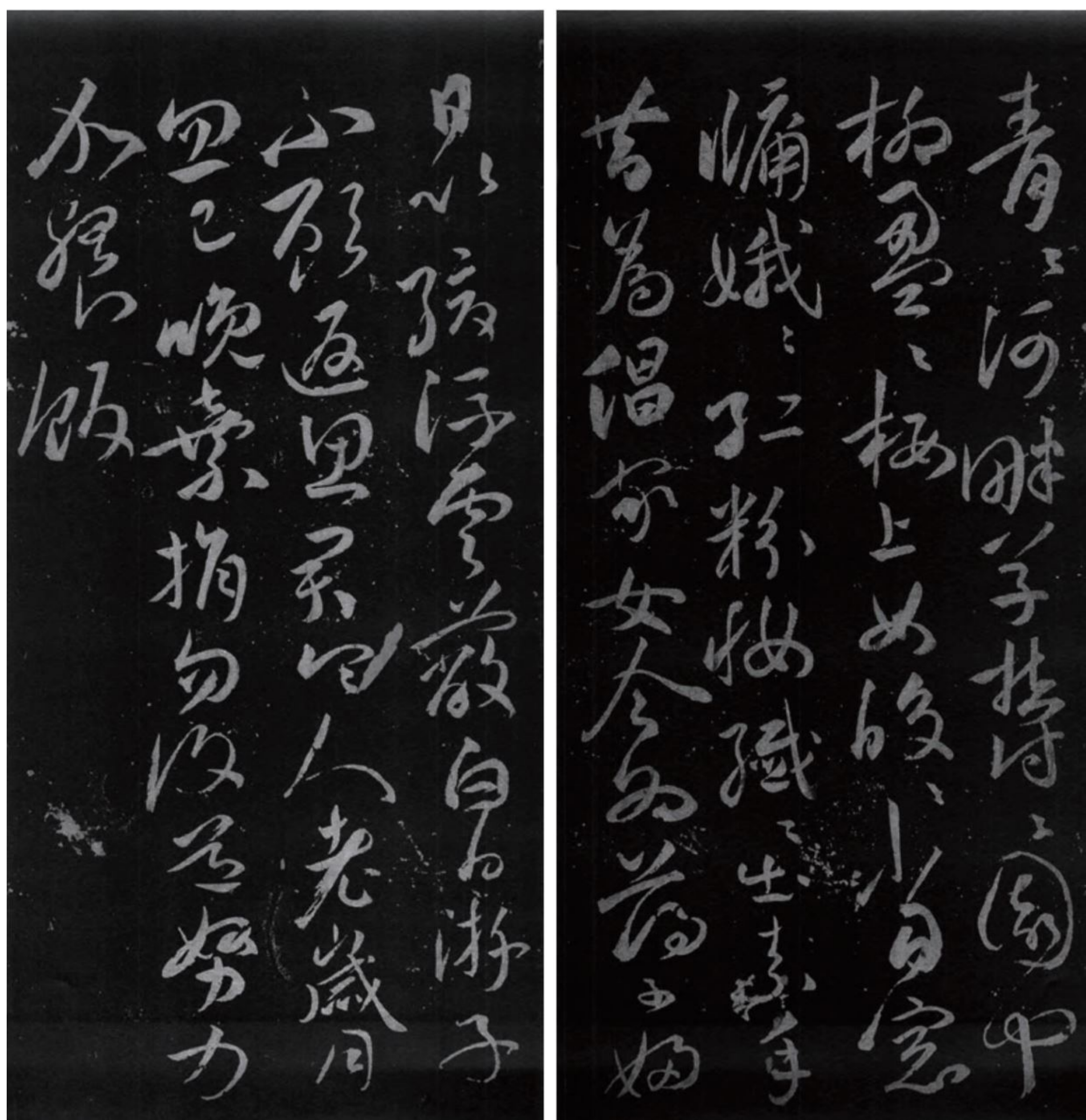


图9-1 明 祝允明 《草书古诗十九首》 （停云馆帖） （PP.152—156）

國朝名人書卷第十一

祝支山書

行〻重行〻與君生別離

相去萬餘里各在天一涯

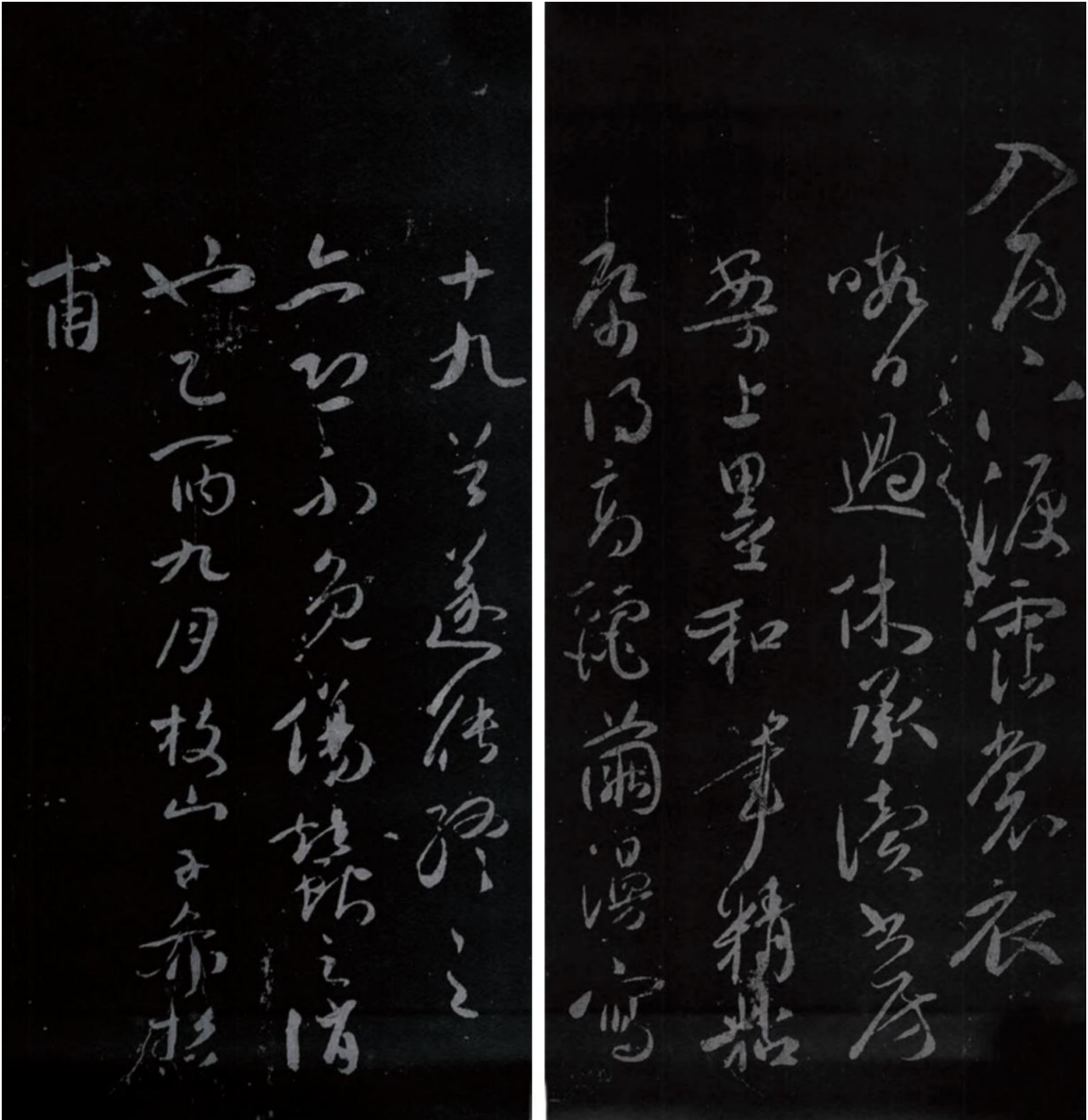
道路阻且長會面安可知

胡馬依北風越鳥巢

南枝相去日已遠衣帶

綵雙鴛鴦裁為合歡被
著以長相思緣以結不解以
膠投漆中誰能別此
明月何皎皎照我羅床幃
憂愁不能寐攬衣起
裵回客行雖云樂不如
早旋歸出戶獨彷徨
愁思當告誰引領還

蕩子行不歸空床難獨守
青青陵上柏磊磊澗中石人
生天地間忽如遠行客斗
酒相娛樂聊厚不為薄驅車
策駑馬遊戲宛與洛洛中
何鬱鬱冠帶自相索長
衢羅夾巷王侯多第宅
兩宮遙相望雙闕百餘



可见文嘉学书之路除了其父文徵明的教导，祝允明应该是其始终留心学习的对象，其中年之后的书艺精进，与其受祝允明的沾溉应该有直接关系。

相对而言，文彭受祝允明的影响则更为明显和直接，成就也更高。文彭诗书画俱佳，亦擅鉴定，又为文人篆刻开山之人物。其行草功虽不及其父，而萧散圆融时有过之，尤其是草书一体，文彭自二王

以至怀素大草靡不深研，咄咄逼其父。文彭大草的实践，明显受过祝允明的影响而趋于放逸，这完全区别于文徵明后期其他子弟门生的墨守师门步伐。文彭极其服膺祝氏书风，此类评价极多：

> 雅宜先生尝谓京兆书落笔辄好，观此益信其不诬也。[注]
>
> 予素喜祝书，虽片纸只字不惜重购得之。[注]

文彭对祝允明书法不仅尽力搜罗，悉心体会，而且真正做到了心摹手追，在一则题跋中明确提到临摹祝书的情形，这种痴迷与崇拜程度一如较早的王宠：

> 余酷爱祝书，双泉出示，把玩不能释手，因携归二月余，摹倣一二，终不能措一画，可叹其拙。[注]

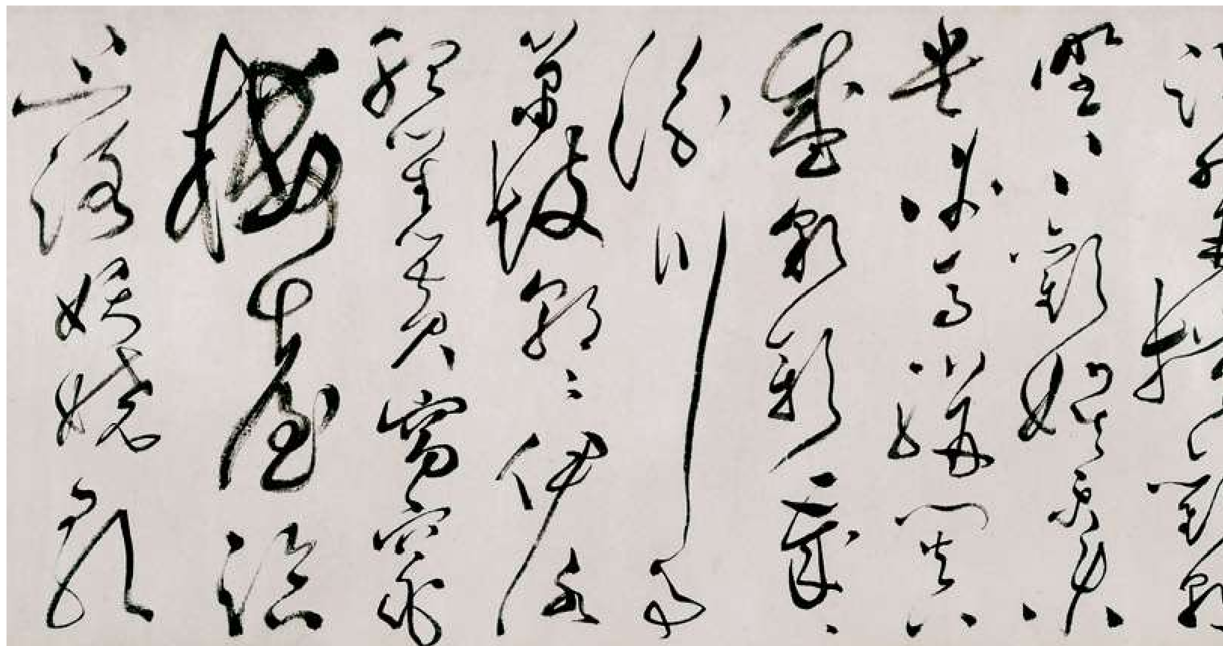
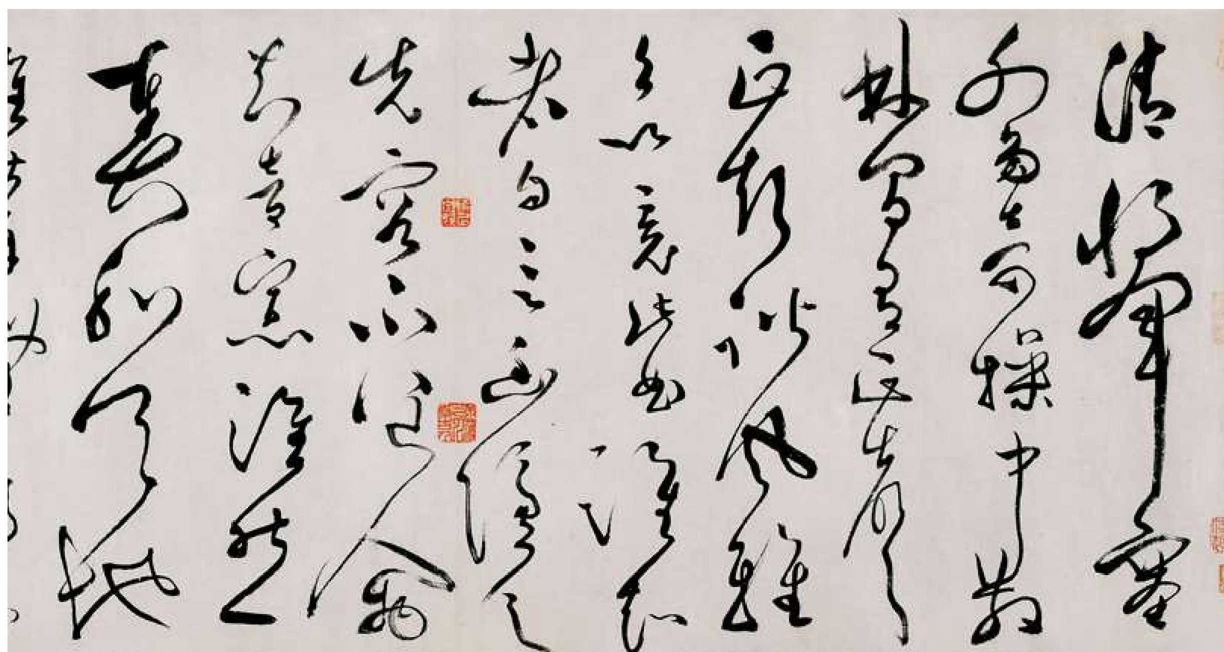


图9-2 明 文彭《草书雅琴篇》（局部）



具体而言，文彭较之文门其他子弟门生的整饬平直书风，其变化开合、跌宕多姿的面貌尤为突出，即便是于父子兄弟间亦见超逸，时人亦以为其草书成就超越其父衡山，而这种草书上的感悟在很大程度上得益于先行者祝允明，如其现藏广东省博物馆的《草书七律诗》条幅，及现藏上海博物馆的《草书七律诗》条幅、《草书五律诗》条幅清晰可见祝氏书风的影子，用笔往往绵里裹针，有郁勃之气，而许多字形的横向延伸及一些横画的一波三折均是典型的祝氏手法。现藏苏州博物馆的《文彭文嘉书画卷》草书手卷之中，章法的大开大合及刻意强调用点铺陈的方式也应该受到祝氏大草的启示。当然最为可贵的是，文彭草书中的潇散洒落的风度与蕴藉盘旋的情怀与祝氏书风有着共同的精神追求，这关乎技法的展现，更重要的是书家个体气质与情怀的流露，从这一层面来讲，文彭不但学习了祝允明的书写方式，而且更应该领悟到一种开放的、直抒胸臆的艺术品格。（图9-2）

另外，祝允明擅作仿书，兼善多能的才能也令文彭尤为敬佩，并在其自身书法实践之中继其衣钵。

二、“以义自止”——王宠的拜服

王宠与兄王守在父亲王贞的引导下，身处喧嚣市井而自幼学文习艺。王宠少年时即因“秀颖好修，器业并可观[注]”博得文徵明垂爱而折辈与之结交，并“引与游处，随所长称之”，使二人有幸结识王鏊、祝允明、黄省曾、陈淳等一时硕儒俊彦。在与文徵明交往的二十五年之中，情义至笃，王宠卧病于石湖山庄和白雀寺直至病故期间，文徵明数度前往探视，二人亦有可观的诗文酬唱及书简往来，及其殁时，时为艺坛盟主的文徵明亲为之撰写墓志铭。王宠与文徵明的情分更应在师友之间，文徵明悉心教导王宠，自在情理之中，但是，就书法而言，王宠高明于其他文门子弟之处在于王宠更看重文氏的端肃雅洁的人品和艺术气质，而不在形质上模拟文氏经典的用笔特征和整体风格，正是这种过人的敏感与明智使得王宠的书法没有落入文门声势浩大的风格窠臼之中，而得以自立门户。当今研究吴门书家的学者薛龙春先生更直言：“文徵明一生对他厚遇有加，然其书法复无一笔形似。”[注]

对王宠书法影响较为显著的是蔡羽和祝允明。

蔡羽又称左虚子，生年不详，大抵与文徵明同时，其生于世代簪缨之家，故自负甚高，隐居于洞庭之西山，以读书为业，文必以先秦两汉为法，名重吴中。然不以科举程文为怀，因而久困于场屋。蔡羽除诗文之外也擅书法，“正行书亦遒劲，间临《兰亭》、《十七帖》，人或从旁指摘其离者，曰：‘不然，吾非临右军，吾乃教之。’……蔡书以秃笔取劲，姿尽骨全”[注]。现藏于四川省博物馆的蔡羽《行草论书卷》是其最重要的作品，高24.6厘米，长435.4厘米，通篇行草相间，动静互见，用笔浑圆而又能潇洒空灵，胎息二王，而脱落形骸，绝去依傍，极具韵致，而王宠书风实滥觞于此。

> 九逵先生此卷烨烨数百言，虽折旋古墨而脱手清圆，虽烂熳天真而藏锋浑厚，古人用笔之法于斯备矣。[注]

只是蔡羽自爱羽毛，不轻易与人书，吴中遗迹绝少，书名不显，令人有遗珠之憾，亦使人不知王宠书法渊薮。

真正对王宠书法影响深远的是祝允明。

> 祝京兆书落笔辄好，此卷尤为惊绝，翩翩然与大令抗衡矣。宠从休承处持归临摹数过，留案上三阅月，几欲夺之，以义自止，休承其再勿假人哉。丙戌夏五端阳日，王宠识。[注]

此段文字是王宠在祝氏《草书古诗十九首》后的跋语，这种对祝书“以义自止”的极端喜爱与崇拜，还可在王宠别处题跋中见到：

> 吴中称祝京兆书为当今海岳，此卷尤为惊绝，骎骎与钟、索抗衡。靖叔得此书可为狐腋之粹白，几欲以他相易，虑为人搜作艺林公案，乃题此归之，王宠识。[注]

王宠大约在结交文徵明后不久，便得以结识年长其34岁的祝允明，亦成了交情甚笃的忘年交，而其时祝氏年已50，其书艺已臻大成，书名遍及海内，至祝56岁始远游薄宦之间有六年时间，王宠青春正好，又兼早慧和勤奋，祝书对王宠的影响应该是始于这段时间。及祝62岁辞官回乡至67岁离世这段时间里，进一步影响了王宠的书法，并促成其书风的转变而趋于成熟。据可查的著录文字所载，王宠也是于祝回乡当年才开始题跋祝氏的书法[注]，也在这一年，王宠与文徵明、祝允明等人一起追和王冕画梅，并以小楷题之。祝允明殁前一年，作《怀知诗》：“卧病泊然，缅怀平生知爱，遂各为一诗。少长隐

显，远近存殁，皆非所计，只以心腑之真，凡十有八人，共得一十九首。”[注]而于王宠一人独有二首，并以贾谊、王粲辈许之，可见厚谊：

> 我居廛陌子沧洲，望隔江城各倚楼。
>
> 共惜贾生违汉室，岂知王粲重荆州。
>
> 青云尚恐终难附，白璧空怀未尽投。
>
> 十载三都墙室满，不堪玄晏思悠悠。[注]

祝书《草书古诗十九首》也在该年，而王宠在第二年即题了上述跋语。祝氏羽化后，王宠为之撰行状，有言“宠不佞，辱公知爱最爱”，王宠仅得中寿，年甫四十年而殁，曾留下“祝京兆许我狎主齐盟，即死，何以见此老地下……”[注]的句子。

祝允明对王宠的书法——特别是草书——的影响主要体现在选择师法对象和对韵的表现这两个方面上。

（一）相近的取法途径

祝允明不同于明初以来其他书家的其中一个特点是他坚定的卫道者身份，选择了一条上攀晋唐的复古之路而终生不堕，即便是晚年其自具面貌的狂草书风披靡之际，其典正纯粹的传统书风始终作为个人风格的另一端与大草兼容共存。如其《草书古诗十九首》就十分准确地反映出其师法晋唐的特征，从中可窥见右军、大令、李怀琳、孙过庭笔意，其中尤以大令、李怀琳为显著，而王宠草书大致也是以这二家为面目。李怀琳，唐代书家，精书学，善仿前人书，时人以此多有鄙薄，其托名嵇康的《与山巨源绝交书》初不显于书史，至吴门时期

得到祝允明重视，并悉心研习取法。在其草书《琴赋》题款中言“怀琳为唐时书法宗匠，其立意自不虚也”。[注]以李怀琳为宗匠，足见祝氏眼光的独到，而且在这段跋语中明确说明“余书此赋少假怀琳腕下布置”。[注]从王宠《文徵明惠山茶会图》《楞伽吊古诗四章卷》等完成于正德十二年（1515）之后几件作品来看，极具李怀琳《绝交书》风姿，笔触的跳跃与字形的欹侧宽阔皆本乎此。

> 吴人绝重李怀琳书，祝希哲书《十九首》古诗及王履吉晚节草法，皆从中出。祝书尤得其丰神；王草“欲”字、“强”字、“穷”字等模仿不易一笔，他帖所无也。[注]

另外，祝允明终生盘桓大令的书法，同样也是王宠取法的主要对象，其他如王右军、虞世南也都是二人共同的书法渊源。“其实王宠不仅在祝允明的启示下学习李怀琳，他的书学取径几乎完全秉承了祝允明的经验。”[注]可以说，王宠所选的也是一条与祝氏相同的宗法晋唐的学书道路，只是其个性的沉静超然使得其书风显得更为纯粹古雅。即便是祝氏学赵子昂的书风，王宠也颇以为得大统正脉，心向往之。

> 至正迄兹未三百年，吴兴之与茂苑，若此其近，纵横上下，有枝山一人，而书学之传得其大统，余因是经亦神游吴兴，乃知情诚所格，自有遘逢，聊可解吾梦寐也。[注]

（二）韵的追寻

韵是中国文艺理论中核心的价值判断，其本义是声音的和谐。刘勰《文心雕龙·声律》有“异音相从谓之和，同声相应谓之韵”。[注]魏晋间，始以“韵度”来品评人物，如《世说新语·任诞》：“阮混长成，风

气韵度似父。”[注]宋黄庭坚论书画尤重韵，讲求含蓄，以不浅白直露为旨归，认为提升韵度的最佳办法是多读书和完善自身的道德操守。

韵致的追寻是祝允明与王宠书法中极为耐人寻味的共性部分，林霄先生在其《陈淳、王宠师承祝允明的证据——以笔迹学方法鉴定祝允明的书法二卷》一文认为，“故我们看到的王宠书法，从未曾走文徵明一路，却始终有蔡羽的格调。直到遇到回乡的祝允明，王氏的书风才发生了成熟转变，以此看来，与其说祝允明传授笔法予王宠，不如说也是王宠选择了祝允明，而且寻求的是晋人韵致”[注]。较之蔡羽虚和不着痕迹的晋韵，祝允明的韵致因其卓越的书才和深厚的书学功底且终生盘桓晋唐间，而显得更为具体可感，这对于王宠后期书法能深入大令堂奥，蕴藉之中寓洒落纵逸的风格有着直接的影响。

祝书极具韵味，甚至其韵致已不是刻意所追求或晋或唐、或某家或某时的既定样式，祝氏能真诚面对不尽如意的人生，喜怒哀乐尽然表现于诗文、书法之中，感情充沛，韵味十足，而不加以修饰与拔高，或许可以认为祝书的韵就是祝氏本人的韵。关于书家与作品气韵之关系，明代杨慎有十分明确的论述：

> 书法唯风韵难及，唐人书多粗糙，晋人虽非名法之家，亦自奕奕有一种风流蕴藉之气。缘当时人物以清简相尚、虚旷为怀，修容发语、以韵相胜，落花散藻，自然可观，可以精神解领，不可以言语求觅也。[注]

关于祝氏人与书的关系，王世贞也有过类似的描述[注]，而祝氏性格豪纵或许有几分来自遗传，其外祖父徐有贞晚年乡居寄情山水，放浪形骸，诗酒携妓亦是寻常事，其祖父祝颢生性诙谐，放达自适。祝允明年轻时已显露不拘行检的特性，25岁以“嘉其才”收因狂不为人所容的张灵为学生，28岁时著《浮物》，皆务“新奇之论”，《四库全书·

总目提要》评其“以晋人放诞自负，故持论矫激，未能悉轨道于正云”[注]。中年时散发裸饮、粉墨登场、醉卧妓馆；雪夜与唐寅、张灵化妆行乞，痛饮野寺，其名士风度之于晋人有过之而无不及。这种脱落形骸、全其天真的放纵，既是人性的解放，又有助于艺术创作中的对于“真”的表露。具体而言，在书法中的体现又如祝的夫子自道：

> 情之喜怒哀乐，各有分数。喜则气和而字舒，怒则气粗而字险，哀则气郁而字敛，乐则气平而字丽。情则轻重，则字之敛静险丽，亦有浅深，变化无穷。[注]

正如此，祝氏书法少有同者，一如其心迹，各出姿态，自具风韵。即便是醉酒疾书，亦如玉山之既倒，欹侧能出别韵，“览之觉江左风流去人未远”[注]；“天资妩媚正如绝代佳人，动辄成妍，无可模仿”。[注]这种动辄成妍的能力在其随手的日常书写之中展露得更自然可信：

> 祝京兆书五帧乃是稿本，虽纵横历乱，率然而成，然神明焕发有啸树仙人之态，信此公胸中可吞云梦耳。[注]

王世贞在《跋祝希哲小简》中提到其所见祝氏小件书札极多，其中多涉市井细碎事，若是买书已是大雅，更有言当晚月色好，邀闾门少年粉墨吟唱事。这类书札信手而就，不计工拙，在王世贞看来却极富韵度：

> 书极潦草，中有结法，构时时得佳字，岂晋人所谓裴叔则粗服乱头亦自好耶。[注]

就韵度的具体表征而言，祝氏与王宠的书法都表现出一种圆融的特点，正如黄庭坚评苏东坡书法“笔圆而韵胜”。而王宠追求书法的韵

度显得更为自觉，后人于此也多有肯定。

> 衡山之后，书法当以王雅宜为第一，盖其书本于大令，兼之人品高旷，故神韵超逸，迥出诸人之上。注

王宠追求的晋韵是一种比较纯粹相对单一的精神理想，这种追求有几分刻意模拟、自觉拔高的痕迹。当今学者也有认为其内心世界与外在表现有两重性，其行草书与小楷恬淡古雅，有出尘风味，然而总有刻意裹束之感，其脱榫处又有支离之病，未臻化境，还未能真正达到解衣磅礴、触处皆真，一颦一笑皆成韵态的境地。王宠常有直接临摹祝氏作品的现象，一方面学习其笔法，另一方面也得以上攀晋唐气韵，有许多作品与祝允明绝似几可乱真，顾复《平生壮观》卷五题王宠《白雀寺诗》云："开卷时以其为枝山，卷末款识则雅宜也。"类似的情况较为常见，以至于刘九庵先生甚至认定王宠是祝允明身后的作伪者之一。（图9-3）

三、陈淳的跋语与"有师道焉"

陈淳自弱冠从文徵明习文学艺，书风一度亦受沾溉，然在34岁丧父之后，哀毁过度，亲近玄学，行迹多放纵，数次与文有过冲突。书风亦大变旧日模样，不复做细小楷字，落拓豪荡，多以行草自运。其草书于吴门乃至明代书法史上可谓独树一帜，其中有几个因素直接影响他的大草风格的形成：

1．陈淳收藏的古代行草书名迹主要是林藻《深慰帖》、杨凝式《神仙起居法》、米芾《临争座位帖》，陈的草书受上述诸帖影响显著（图9-4）。文彭亦认为这个情形在陈淳早期书风中更为明显。

复甫家藏杨凝式《起居法帖》，又藏米元章《临争座位帖》，故其书自有来历。[注]

2．吴中书派诸子往往书画兼修，就二者关系而言，以书养画，以书入画者比较普遍，前有沈周，后有文徵明，而陈淳以画法入书，甚至能以绘画中的墨法入书，使得草书更加画意，气韵尤为生动，氤氲勃发，迥异与别家。如其大草手卷《草书临江仙》，这种书画融通手段对后来的徐渭影响巨大。

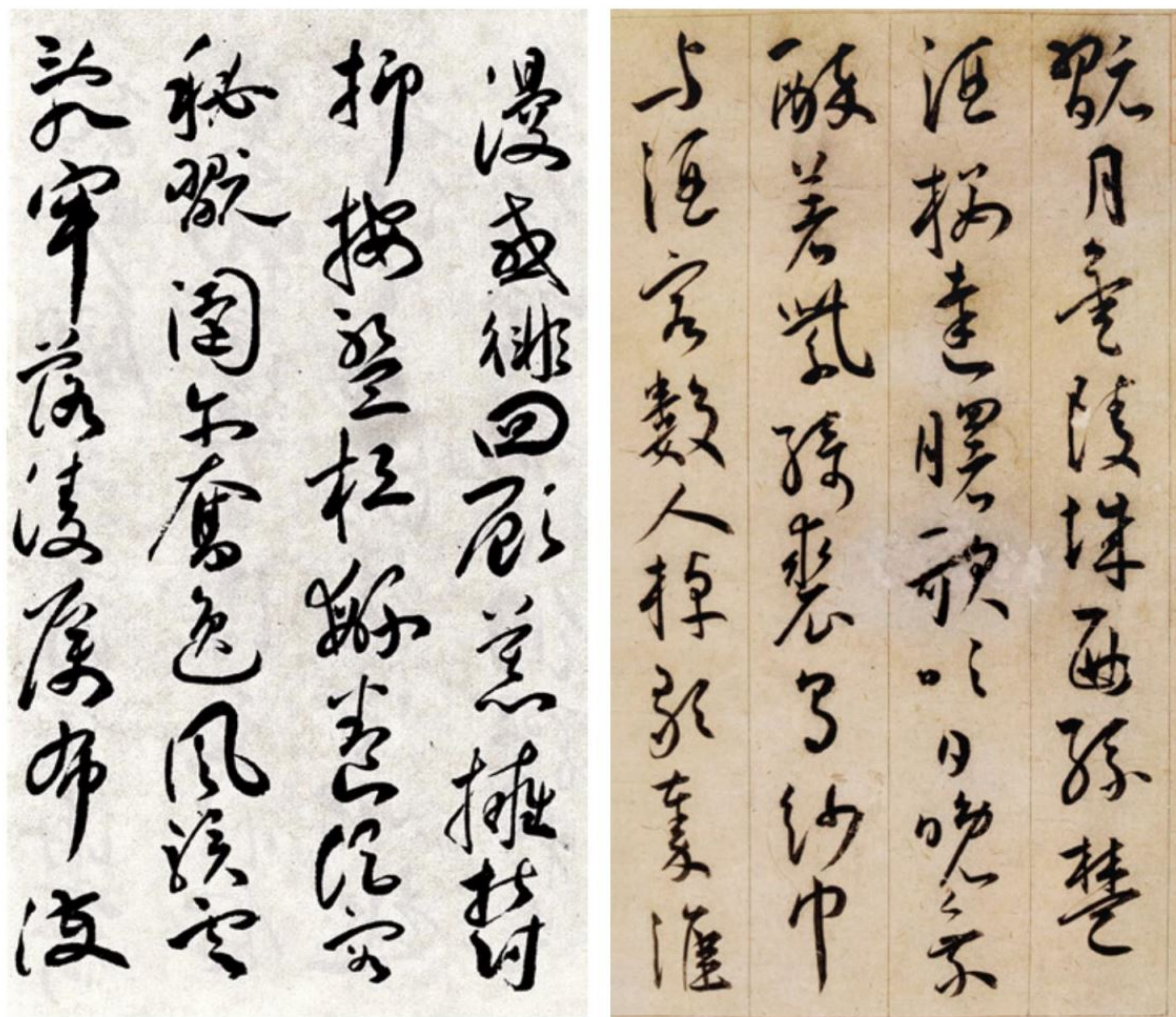


图9-3 明祝允明《琴赋卷》（局部）（左）与明王宠《李白诗卷》（局部）（右）比较

3．另外就是来自祝允明的影响，在祝氏《草书古诗十九首》之后，陈淳有跋：

> 余尝观诸家书法，知古人用心于字学者亦多矣。余虽愚陋，受教于吾师衡山先生之门，间语笔意，恨莫能从也。今吴中名书家辄称枝山、衡山二公其抗衡者欤。休承出示此卷，不能不兴仰止之叹，嘉靖丙戌春日陈淳谨识。[注]

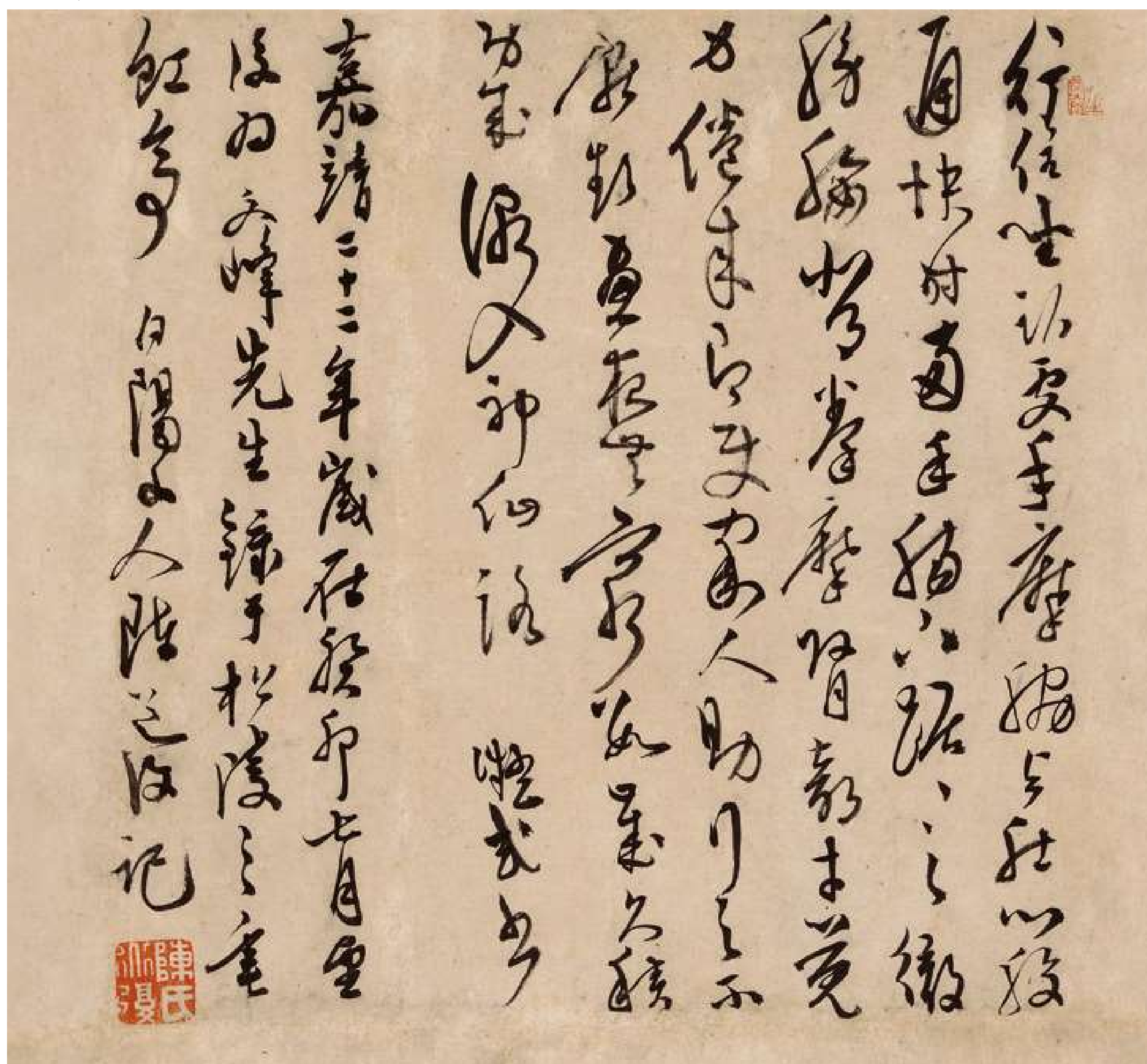


图9-4 明 陈淳《临神仙起居法》

此跋语书于祝书后的第二年，时年陈淳44岁，语意间虽于当世共推枝山衡山二公，却委婉地道出自己的心意——于衡山先生所云笔意，恨不能从。是不能从还是不想从，此中言不尽处是十分显然的。尽管陈淳与文徵明南北久隔八年之后，于1527年又共居乡里，期间也偶有过从，但书画之风貌与手法更是渐行渐远，文徵明更是说过：

> 吾道复举业师耳，渠书、画自有门径，非吾徒耳。注

文氏自谦之中或许有几分无奈，就书法而言，陈淳受祝氏的影响尤其突出，而在祝氏书于该年十月的章草《书述》中，陈淳题上了与其题祝氏《草书古诗十九首》十分相似的跋语。

> 余尝观诸家书法，知古人用心者亦多矣。余虽不敏，受教于吾师衡山先生之门，间语笔意，辄称枝山书为不可及，则吾辈何能望其什一也，春日陈淳谨识。注

两则跋语的前半部分几乎相同，而后半部则不同，或许因为前作藏于文家，陈淳出于尊师之本分，以二公共推举。而后作是祝氏为靖叔所作，陈淳跋语中则借乃师的谦辞也表明自己的心迹，见出其于祝氏书法的崇敬。

（一）“有师道焉”

祝允明长陈淳23岁，情在师友之间，而陈淳更直言二人“有师道焉”。祝允明赴广东兴宁远游薄宦之际，陈淳也已过而立之年，之前二人交往也时见于记载，祝的影响应在情理之中。

> 枝山先生余少时常侍笔研，有师道焉，往往见其书札如接其谈论，今逝去已久，无复领其教益，每观人间翰墨，辄兴叹不已。此卷乃天若所得，超逸不类平日书，天若可谓深于赏识矣，阅毕漫志。壬寅冬日，道复。(注)

从跋语中我们至少能看出三点：（1）“少时常侍笔砚，有师道焉”。（2）陈淳少时应常聆听祝氏谈论并受之教益，以至于其在晚年写下这段跋语时仍念念不忘，“见其书札如接其谈论”，更因斯人已逝而感慨无从请教。（3）陈淳对祝氏书法风貌十分稔熟，此由“超逸不类平日书”可见。

1521年与1523年间祝氏与陈淳又先后自南北二京回乡定居，此后有六七年时间的交集，祝氏对陈的影响应以这段时间为主。一个比较重要的例子见于2001年刊登于《东南文化》第十二期的祝允明《草书唐宋词卷》，此作在周培源夫妇捐赠无锡市博物馆之前未曾面世，祝氏款识中云：

> 卅年前偶为韦斋太史书宋词，今夕白阳拈出相示，且欲更草书，遂从之，纸剩，补以李调，允明。(注)

此作虽无年款与祝氏印鉴，唯有陈淳收藏印：“陈氏道复”“陈淳之印”，但香港藏家、学者林霄先生通过具体的笔迹学研究考证其为祝书无疑，而且，以书风而论，属于祝氏晚年典型的狂草风格，应是无误。书写时间也是祝氏回乡之后与陈淳的交往之中。从款识中可知，此卷有前作，非草书，而陈淳因与祝氏的稔熟无间，特意要求其以大草更书一遍，而祝氏兴致颇高，剩纸处又补以李白诗一段，卷后有清人汪恭题跋：

京兆此书深得张颠长史之超雄、素师之秀劲，悬岩坠石，惊电遗光，斯之谓欤，且为白阳山人所作，是平生得意之笔也。(注)

从这件作品的创作背景来看，足见陈淳对祝氏大草的喜爱，而这种即席挥毫的感染，也直接促进了陈淳书法的改变，祝氏过世后不久，陈淳书作之中出现了大量大草作品，而且成为他后期书法的主要面目，也代表了其书法的最高成就（图9-5）。如作于嘉靖十四年（1535）的《草书七言诗》（今藏天津市历史博物馆）、作于嘉靖十八年（1539）的《草书千字文》等等。



图9-5 明 陈淳《游白莲寺草书五言律诗》

（二）祝氏狂草与陈淳大草的异同

在吴门书派草书实践中，恐怕只有祝允明与陈淳二者真正具有狂草精神，并且在狂草创作中都达到很高的造诣，堪称明中期大草的双子星。早在同时期的文彭对陈淳草书就有极高的评价：

道复书法论时年五十三岁，绝去笔墨蹊径而颓然天放，有旭素之风，信非余子可及。今去之二十余年，时一披展犹可想象其酒酣落笔如风雨骤至而点画狼藉，姿态横生，奕奕在眉睫间也。……注

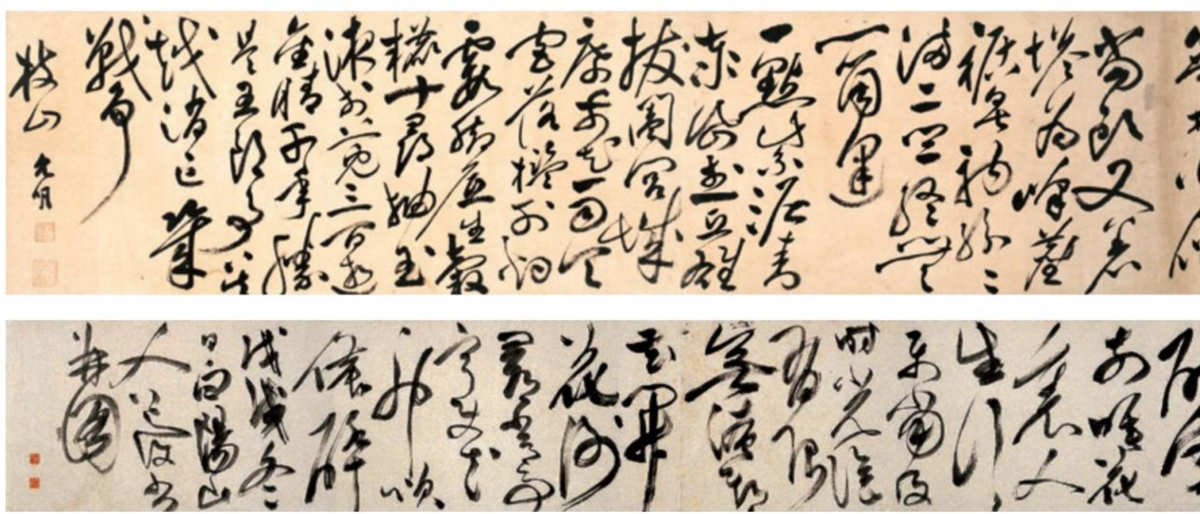
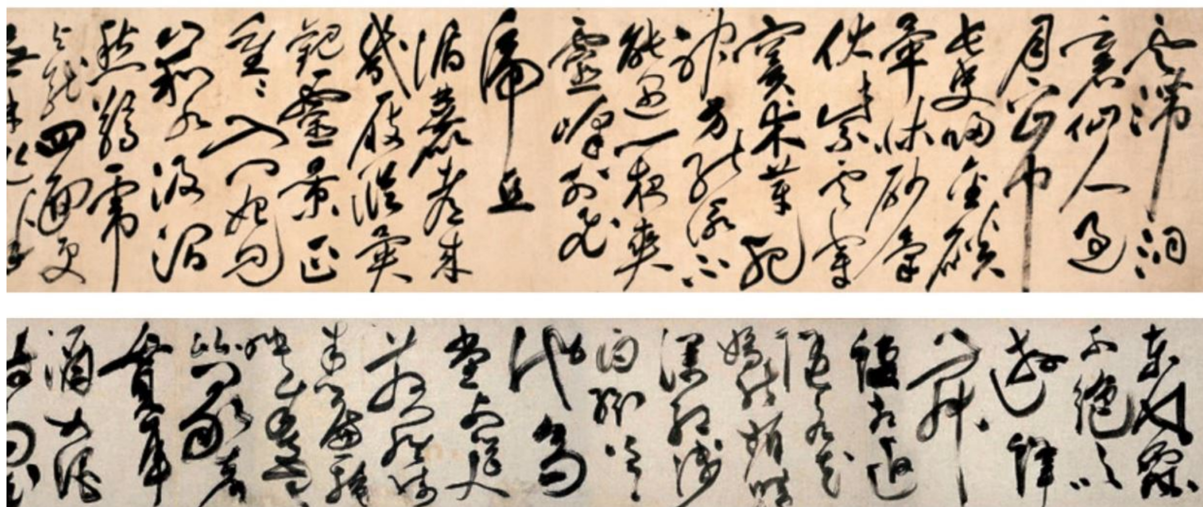


图9-6 明 祝允明《庚辰春日草书诗卷》（局部）（上）与明 陈淳《草书诗》（下）比较



松江书家莫是龙擅草书，对陈淳草书评价也很高：

即文太史（徵明）当屈北面，非过论也，盖太史法度有余而天趣不足，徵君笔趣骨力及元章仅一尘隔耳。注

陈淳的狂草实践对于晚明浪漫主义书风的兴起有着先导的作用。祝氏与陈淳大草比较接近的特点是二者共同的狂放不羁、驰骋挥霍的狂草精神（图9-6），这种放逸的品格一如其为人。陈淳在吴门书家之中比较特殊，其为人至纯坦诚，出身名宦世家，富学问，工诗词，36岁前后又北游太学四年。然而终其一生都未参加过科举考试，甚至连现成的仕途也拒绝了。“富贵两字，最坏人天性”，在吴门书派诸家之中是极为少见的，应该说他的隐逸思想是真实而彻底的，这或许与他丧父之后，亲近玄学思想有一定关联。另外，陈淳书画双绝，且声名日隆，然而却很难觅见其售诗文卖字画的记载，保持极其纯粹、清高的文人品格，其超出尘表的品格和人生境界于其题画跋中亦可得见：

> 余留城南凡数日，雪中戏作墨花数种。忽有湖上之兴，乃以钓艇续之，须知同归于幻耳，甲午冬，白阳山人书于小南园。(注)

而其狂狷品格与祝氏如出一辙，二人曾同唐寅做伴，艳游南京，传为趣闻。而其四十岁左右自京城回乡后，这种狂狷放逸品格更为明显，尽管如同祝允明的狂放之中难免有几许落寞与悲怆，但是，也正是这样的精神状态和绝去依傍的脱落形骸，使得二人的大草实践在笔墨语言和空间营造上都得到了突出的解放。而且，二者的草书创作之中，酒这一媒介都起到了十分重要的作用，在二人的草书款识中，时可获见酒后挥毫的描述，这在吴门书家之中也是十分特别的，而且陈淳大草作品与祝氏狂草之中的有些类型也惊人地相似。如果就陈淳的大草作品如《杜甫咏怀古迹诗卷》《行草书近作诗卷》等作品与祝氏行草作品《湖上诗》《草书杜诗》等作品做一深入的比较，其中的共性是十分明显的，书写时的激越奔放、从容洒落而又笔力强健时能惊人心魄，看似匆忙迅疾又处处流露出高超的随机应变，随空间而赋字态的能力，放之整个吴门书派之中，二者对于笔墨技法的开拓与空间组合的再创造都是十分大胆与彻底的，不过，也正是这种放逸品格使草书创作容易陷入一种不计工拙、落入“习气”的险境。

当然，陈淳与祝允明的大草创作也有着许多各自的特征。陈淳受祝氏的影响也不是在形质样式上，而更多在于品格与气韵上。首先，二者的取法途径不同，区别于祝氏草书由大令、怀素、山谷中化出，陈淳则较多地受到了杨凝式草书《神仙起居法》的沾溉而旁及米南宫。所以，陈淳草书中的纵势取向明显不同于祝氏的宽博步伐，这一点既体现在单字的处理方式上，也表现在整体章法的运用之中，使得陈淳的大草比之祝氏的茂密浑融显得多了几分潇散疏朗；其次，陈淳没有祝氏那样极为广博深厚的传统书学功力，使得其大草气势有余，精微不足，而时现唐突，点画与使转时有失笔现象，不及祝氏大草经得起推敲与分析。另外，陈淳不同于祝允明善用硬毫作草而选择了软毫作书。

> 白阳不喜鼠须兔颖诸健毫，特取羊毛小笔最圆熟者，浪漫书之，初若率易，而就寓规矩于放逸中。(注)

这应该与陈淳绘画的习惯有一定的关联，以软笔作草赋予了陈淳草书不同于祝允明大草劲健挺拔、爽利迅疾的风貌，而显得含蓄蕴藉，雄浑华滋。王世贞题《陈道复书陶诗》：

> 陈复甫书能于沓拖中生骨，于龙钟生态，以柔显刚，以拙藏媚，或老或嫩，不古不今，第不脱散僧未来面耳。(注)

而更进一步的是陈淳以画意，甚至以绘画中的墨法入草书，使得其草书更富意蕴，氤氲勃发，迥异于别家，有效地拓宽了草书创作的笔墨语言和审美类型。这一点于后世有深远的影响，如其大草手卷《草书临江仙》这种书画融通的手法，对于后来的徐渭有直接的影响。

1. 周道振《停云馆帖汇考·一》，郑州：河南美术出版社，2012年，第181页。
2. （明）顾璘跋，祝允明《草书古诗十九首》，出处同上。
3. （明）王世贞跋，祝允明《草书古诗十九首》，出处同上。
4. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第166页。
5. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第161页。
6. 《祝希哲书月赋卷》第二十五卷，见卞永誉《式古堂书画汇考·书考》，转引自陈麦青《祝允明年谱》，第162页。
7. 《祝允明题唐寅〈梦蝶图〉》，见陈麦青《祝允明年谱》缪曰藻《寓意录》第四卷，转引自陈麦青《祝允明年谱》，第161页第151页。
8. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第161页。
9. 《庚辰二月廿七日晓官窑舟中口号》，见《祝氏集略》第六卷，转引自陈麦青《祝允明年谱》，第144页。
10. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第164页。
11. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第163页。
12. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第166页。
13. 佚名《书画史》，《中国书画全书》第十册，上海：上海书画出版社，2009年，第391页。
14. （明）文嘉跋祝允明《行草书诗词》，中国古代书画鉴定组编，《中国古代书画图目》十八册，北京：文物出版社，1997年，第199页。
15. （明）文彭跋祝允明《小楷道德经》，《中国书画全书》十二册，第505页。
16. （明）文彭跋《祝京兆草书秋水篇卷》，《中国书画全书》第十二册，第595页。
17. （明）文彭跋祝允明《小楷道德经》，《中国书画全书》十二册，第505页。
18. （明）文徵明《王氏二子字辞》，周道振辑校《文徵明集》，上海：上海古籍出版社，1987年，第511页。
19. 薛龙春《中国书法家全集·王宠》，石家庄：河北教育出版社，2006年，第72页。
20. 《御定佩文斋书画谱》第四十二卷。

21. 毗陵唐宇跋，蔡羽《行草论书卷》。

22. （明）王宠跋，祝允明《草书古诗十九首》，周道振《停云馆帖汇考·一》，郑州：河南美术出版社，2012年。

23. （清）缪曰藻《寓意录》第三卷，《中国书画全书》第十二册。

24. 薛龙春《王宠年谱》，上海：上海书画出版社，2012年，第100页。

25. （明）祝允明《怀知诗·王文学履吉（二首）》，《怀星堂集》第四卷，杭州：西泠印社出版社，2012年，第86页。

26. （明）祝允明《怀知诗·王文学履吉（二首）》，《怀星堂集》第四卷，杭州：西泠印社出版社，2012年，第86页。

27. 永瑆《诒晋斋集》所收《随笔》，《续修四库全书》集部第1487册，上海：上海古籍出版社，2002年，第228-229页。

28. 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目》第二十册，北京：文物出版社，1997年，第174页。

29. 中国古代书画鉴定组编《中国古代书画图目》第二十册，北京：文物出版社，1997年，第174页。

30. （明）王世懋《题李怀琳书嵇叔夜绝交书》，《王奉常集》卷50，第720页。

31. 薛龙春《雅宜山色——王宠的人生与书法》，上海：上海书画出版社，2013年，第151页。

32. （明）王宠跋《祝允明临赵子昂圆觉经》，薛龙春《王宠年谱》，上海：上海书画出版社，2012年，第184页。

33. （南北朝）刘勰《文心雕龙》卷七《声律第三十三》，《丛书集成初编》，北京：中华书局，1985年。

34. （南北朝）刘义庆《世说新语·任诞》，北京：中华书局，1994年。

35. 林霄《陈淳、王宠师承祝允明的证据——以笔迹学方法鉴定祝允明书法二卷》。收录于《美术史与观念史》，南京：南京师范大学出版社，2006年，第357页。

36. （明）杨慎《明清书论集·明杨慎〈墨池琐录〉》，上海：上海辞书出版社，2011年，第61页。

37. （清）卞永誉《式古堂书画汇考》，《中国书画全书》第九册，第313页，云“余尝谓希哲如王谢门中佳子弟，虽偃蹇纵逸而不使人憎……”。

38. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第34页。

39. （明）潘之淙《书法离钩》，《中国书画全书》第六册，第53页。

40. （清）梁章钜《退庵所藏金石书画跋尾》，《中国书画全书》第十四册，第240页。
41. （清）王文治《快雨堂题跋》，《中国书画全书》第十五册，第384页。
42. 佚名《十百斋书画录》，《中国书画全书》第十册，第659页。
43. （明）王世贞《古今法书苑》，《中国书画全书》第七册，第405页。
44. （明）何良俊《四友斋丛说》，崔尔平《明清书论集》（上），第136页。
45. 引自《陈淳书千字文卷》后文彭的题跋，见《石渠宝笈续编》，《秘殿珠林石渠宝笈合编》3，上海：上海书店出版社，2011年，第417页。
46. （明）陈淳跋，祝允明草书十九首，周道振《停云馆帖汇考·一》，郑州：河南美术出版社，2012年，第181页。
47. （明）孙鑛《书画跋跋》卷三，第二十九页，载《四库全书》八百一十六册·子部·艺术类，上海：上海古籍出版社，第108页。
48. 《送王禄之会试序》，见陈麦青《祝允明年谱》，上海：复旦大学出版社，1996年，第169页。
49. 转引自林霄《陈淳、王宠师承祝允明的证据——以笔迹学方式鉴定祝允明书法二卷》，第344页。
50. 转引自葛鸿桢《论吴门书派》，北京：荣宝斋出版社，2005年，第197页。
51. 转引自葛鸿桢《论吴门书派》，北京：荣宝斋出版社，2005年，第197页。
52. （清）陆时化《吴越所见书画录》，《中国书画全书》第十二册，第589页。
53. （明）文嘉跋祝允明《行草书诗词》，中国古代书画鉴定组编，《中国古代书画图目》十八册，北京：文物出版社，1997年，第81-83页。
54. （清）潘正炜《听帆楼书画记》，《中国书画全书》第十六册，第709页。
55. （明）彭年跋《陈淳〈千字文〉》，林霄《陈淳、王宠师承祝允明的证据——以笔迹学方法鉴定祝允明书法二卷》。收录于《美术史与观念史》，南京：南京师范大学出版社，2006年，第330页。
56. （明）王世贞《弇州山人续稿·卷一百六十四·文部·墨迹跋·有明三吴楷法二十四》，《文渊阁四库全书·集部二百二十三册》，台北：台湾商务印书馆有限股份公司，1982年，第374页。

一挥便了忘工粗：齐白石及其日常书写

龙友

《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》注与《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》注的相继出版，为我们生动展现了生活中的齐白石形象，也为齐白石日常性书写相关问题的研究提供了丰富的资料。日常生活的具体情境总是与书写和艺术创作有着复杂的互动关系，而日常书写的某些状态也会不知不觉地反映到创作中，其中包括个人、群体及传统等多方面的因素。它们间的互动使每一次随意的书写都变得耐人寻味，所以，我们更应该把一些具体现象放回到整个日常生活与书写的关系中加以理解。齐白石的日常书写复杂多样，它们一方面反映风格演进的路径，同时又折射出他的书写及艺术创作的观念。在书写与日常生活逐渐剥离的时代，为日常生活服务的书写会呈现不同层次的日常性特征。它们的类型和层次难以清楚划分，也不能简单地并置在同层。本文选取其中有代表性的现象进行分析、叙述，以期能够提供齐白石日常书写研究的几个视角。

图10-1 《老萍诗草》第3页

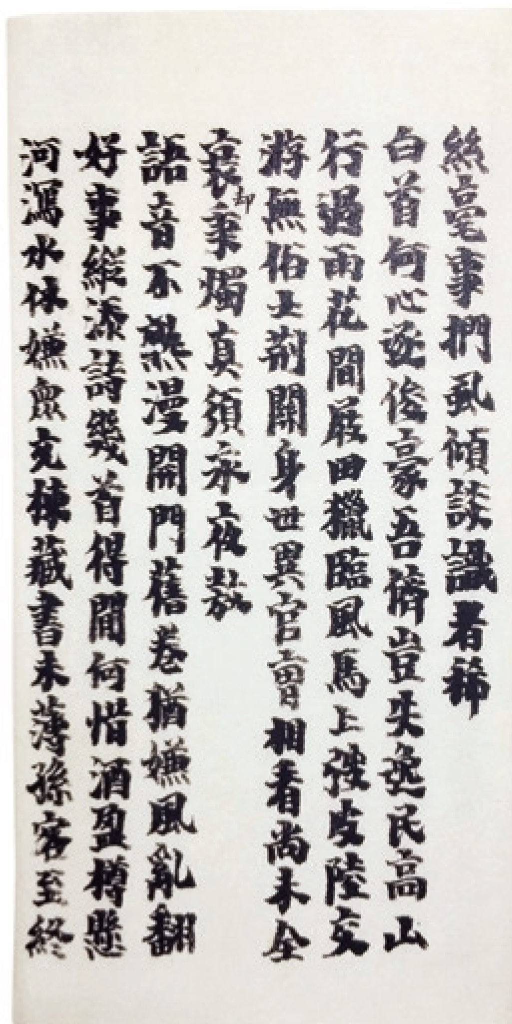


图10-2 《借山吟馆诗草》内文

一、齐白石手稿中的几个细节

北京画院所藏的齐白石手稿，内容包括诗文、日记、书信、传记、画稿及杂记、账目、药方等，书写时间从1903年至1936年。㊟本文的研究主要依据这些资料从细节而展开。

《借山吟馆诗草》及《老萍诗草》都是以“金农体”誊写的自作诗文稿，前者书写整齐规范，是1917年左右请樊增祥删定并作序跋的自

抄本；后者多处涂改、增删并杂以纪事，据题跋可知是自留稿。《借山吟馆诗草》的书写前后如一，态度严谨，而《老萍诗草》与之相隔四年，书体相同，书写状态却有微妙变化。前几页在模仿金农的风格中杂糅了其他笔意，但很难做出分离，出现风格相违并不甚统一的现象。先拿第3页来说（图10-1），墨色富有变化，书写节奏常有细微调整，结字略感生疏，如“书冬心先生”等字瑟缩一团，下笔很不肯定。第五行“断”字或因笔画繁多而写得很大，内部空间琐碎拥挤，与周围极不协调。整体上，与《借山吟馆诗草》（图10-2）的古朴浑然相比，该册的书写显得突兀跳宕。究其缘由，或许关乎齐白石不同阶段的取法。1910年前后他改学金农、李邕，类似何绍基风格的书写，使用频率已逐渐降低。后来的《萍翁诗草》（1918年），书写时间处于这两种诗稿之间，业已脱去何绍基的风格影响，结体也明显带有向右攲斜的趋势，可见李邕行书的某些元素在他的日常性书写中已是挥运自如。当他再次用“金农体”誊写《老萍诗草》时，其他笔意自然在无意识间干扰，转折的方硬和笔力的强化，使其无法保证书写风格的纯粹性。这种交错的现象，不仅体现在日常性书写中，此时绘画的落款风格也早已易辙。

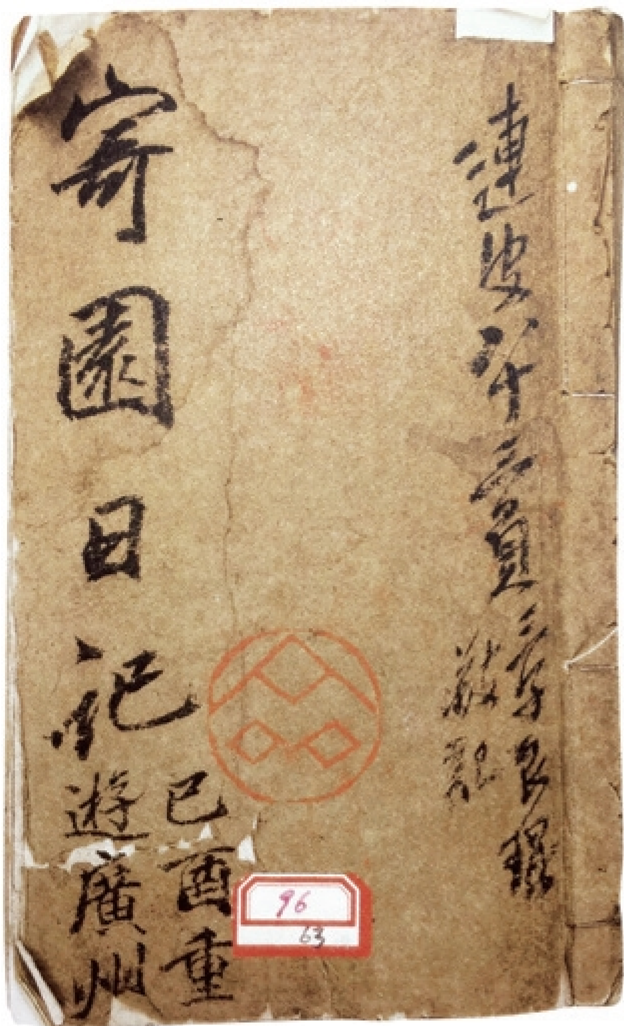


图10-3 《寄园日记》封面

1909年所书的《寄园日记》，尚处在学习李邕的初期，封面自题“寄园日记，己酉重游广州”（图10-3），字形、笔意亦步亦趋，几乎是从李邕碑刻中原样翻出。同年三月[注]在广西所作的《鹌鹑写照》[注]画稿（图10-4）左侧题记“乙酉三月，客东兴为鹌鹑写照”等字，也是谨守李邕法度，书写极为小心[注]。日记前几页谨慎地保持近似李氏风格的书写，第10页开始则慢慢出现差异，不时流露出齐白石早期的书写习惯，到中间即呈现游移未定，多种笔意交杂的状态。再如日记第44页前后的笔意都处于融合状态，这一页却突然嵌入标准的李氏书风，其相似度犹如实临。是什么原因促使这一特殊现象的产生，或是

要特意表达什么情绪？审读文意得知：就在前一天，齐白石从朋友处得到亡友严鹤云手书对联，虽未署款却是“自藏箧底”的得意之作。他面对亡友的遗墨，内心深感“故人平生与余之情重，学书之工苦”[注]，连夜在枕边做好题记，次日一早便誊写到对联上。因为两人的交谊与书法的不解之缘，他选择标准的李邕体作题跋，可谓意义非常。那么，顺着书写的惯性将事件和跋语同时写入日记也变得自然。创作意识的延续，前后几天内书写的明确区分，打开了研究齐白石书写中层次错杂问题的方便之门。（图10-5）来自前人的不同笔意，经过十几年的磨合，最终都要有所弃取。他逐渐舍弃何绍基、金农、魏碑等的形模，又将李邕书风的某些特征融入自身的书写习惯。



图10-4 《鹌鹑写照》画稿

到了20世纪20年代，我们又很难在他的手稿中见到恪守李邕风格的书写，稿本封面也不再刻意与内文区别，但这并不意味着他的创作意识在手稿中消散，而是随着情境的转换，不同事件和情绪，都可能将看似整体不变的日常性书写分化成不同层次。自此以后，他再也没有像之前那样明显改变取法方向，而进入完善“自我”的阶段。日常性书写作为生活和创作（包括绘画题款）的附庸，不断从创作中获得新

信息，通过重复的书写而成为另一个完整的书写系统，但两者又非泾渭分明，而是若即若离。有趣的是，齐白石日常性书写中的某些变化总比创作晚一步，同时又有另一部分细节特征始终在两种书写中保持。要叙述这个问题，我们可以选择日常生活中使用频率极高的单字或字符作为考察对象。这些常用字犹如书写者的姓名一样，在长期的书写中必然形成个体化偏好，并成为研究书写相关问题的标本。

且从“得”字说起，该字右部书写一般都作“**寻**”，齐白石早年也大多使用这种写法。与何绍基风格一脉相承的《癸卯日记》（1903年）和《行楷立轴》（1909年），“得”字写法出现行书和草书交替，右部都作“**寻**”，并无特别之处。他于1920年4月写给学生姚石倩的信札中共三次使用“得”字，右部却都写成“**寻**”形(注)（图10-6），在同期的绘画题跋中也是如此。而且每次遇到都刻意写得稍大，看起来总比较显眼。通过比较发现，这种现象在20世纪20年代以后的创作中逐渐稳定。这一独特偏好，在他同时或更早的手稿中，并未完全得到普及。当他1922年书写《壬戌纪事》时，开始出现新旧交替，而创作中“**寻**”形写法却早已完全定形，并一直保持到最后。（图10-7）将创作中形成的某些偏好变成日常性书写的习惯，需要经过长时间的积累和转换。

书法创作或题跋的书写，要具备供人玩赏的功能，才能被认可。而日常性书写与写给人“看”的书写之间，往往因自觉意识介入的程度不同而形成差异。当书写者进行创作时，总希望将“好”的一面展示给观众，一切“新奇”的东西都可能被使用。它们不仅代表着书写者日新月异的良好状态，也可能因此与前辈和同辈艺术家一决高下。日常性书写需要从创作中汲取营养，利用习得的“新”方法，改造这座由习惯性书写堆积而成的坚固堡垒。当齐白石习惯性地把“得”字右部全部替换成“**寻**”形，那就意味着，日常性书写获得了一次成功的改造。每一次替换都可视为书写演变的一个转折点，在“选择——接受——形成习惯”的逻辑中，必然隐含着某一个重要的契机。对齐白石而言，远游归

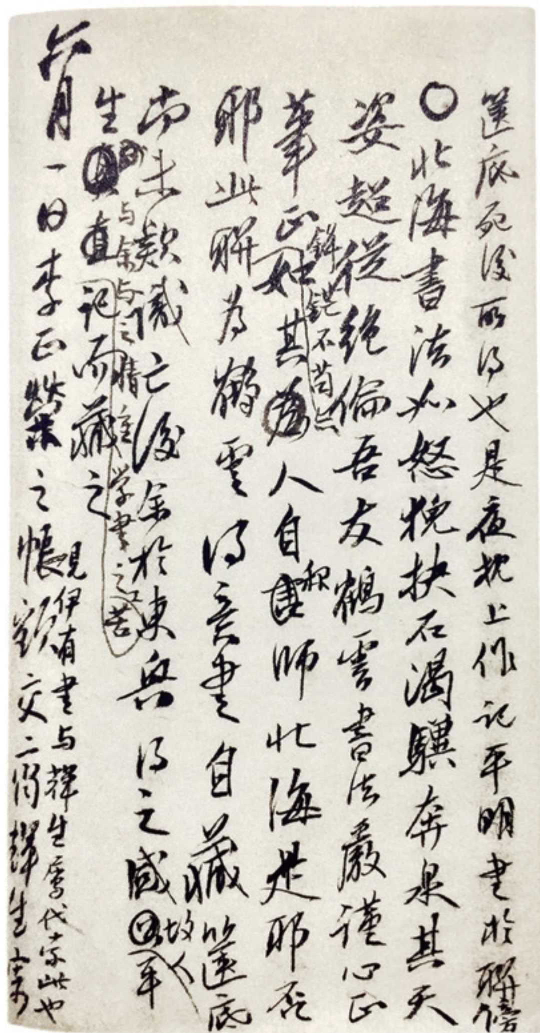


图10-5 《寄园日记》第44页

来、定居北京都面临太多挑战和塑造“自我”的机遇。他必须重新审视并逐步调整每一个细节，使创作变得“新奇”而又耐看。“得”字的变化或为其中的一个标志，因为在帖学传统中，很少使用这种结字方式。回望明清以来盛行的金石学风气，许多文人书家把篆法引入楷书和行书的创作。刻意求奇成为一种风尚，从徐渭到扬州八怪，几乎达到极致。齐白石似乎有着与生俱来的自新意识，他的目光总是停留在这些富有创造力的前辈艺术家身上。无论绘画还是书法，都是在总结历史经验的基础上塑造“自我”。从他作品中“辵”部写法的不断调适，似乎可以想见自塑过程的内心纠葛。

图10-6 《致姚石倩》手札

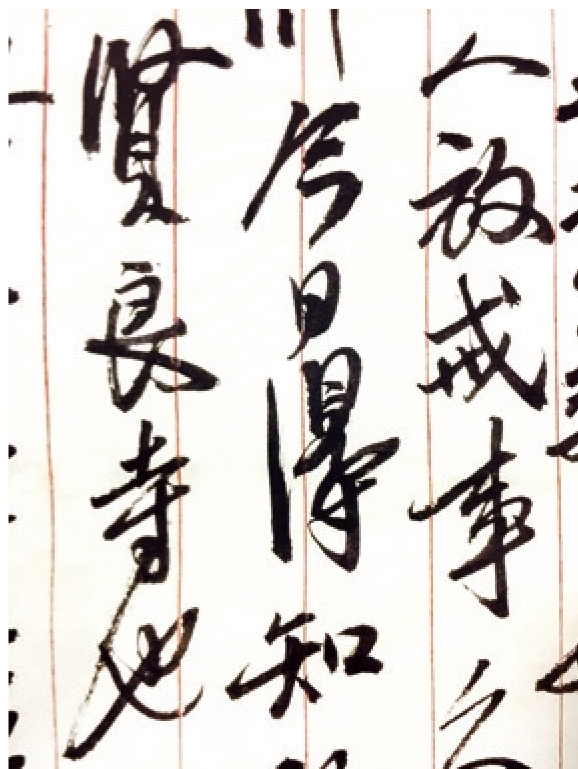


图10-7 行书信札（局部）

齐白石手稿及创作中，“辵”部几乎贯穿每一次书写，不同阶段的变化有着明显的规律性。（图10-8）虽然姿态各异，但依然可以按照形态特征分为三种类型：第一是简省为一笔，作左下部弯折状；第二种是“辶”部原型或稍做简省，但简省的程度不大；第三类与第一种基本相似，只是弯折的横纵两个方向的夹角从90度左右变成45度左右。第一类多为平收笔，后两种收笔则大多向右侧作雁尾状挑出。此外，还有首笔作“弓”形连续弯曲，与篆书写法相近，但极少使用，在日常性书写中几乎不用。1903年《癸卯日记》的书写（图10-9），呈现何绍基手稿书写的典型风格，与同时期的创作、题跋非常一致。其中“辵”部的书写始终保持第一种类型，这种写法与何绍基可谓一脉相承。书写《寄园日记》时，前几页第一类和第二类混用，第8页以后完全回归第一类。说明这一习惯在六年间没有丝毫改变，即使在前几页已经意识到，那也抵挡不住习惯性的动作。而这时的创作，却已经完全过渡到第二种类型。1918年的《萍翁诗草》，前两页都作第二种类

型，但随着事件推移，又渐渐回到第一种类型，并一直保持。在1921年所作的《行书条幅》[注]中，出现四个“辶”部的单字，其中“还”“遍”“过”三字为第二类写法，“遇”字为第一类；与同年所作的《白石杂作》比对发现，尽管这一时期的创作已经普遍使用第二种类型，但日常性书写却都停留在第一类。1923年所作的另一件《行书立轴》[注]中，“辶”部共出现五次，有四次使用第二种类型，只有一次保持第一类。直到两年后的《白石诗草》系列手稿中，才部分出现第二种类型，大多数还是保持第一类书写。就此而言，这一时期齐白石的大多日常性书写，还没有得到来自创作的具体反馈，而同期的一些书信中却又大量使用第二种写法。第一类的书写确实较为顺手，尤其适应匆促的日常性书写。但如果仅仅因为便利而导致书写不同层次的分化，那么“得”字的同步推进现象便成为一个特例。

	创作、题跋类			日常性		
19 世纪 30 年代之前						
19 世纪 30 至 40 年代						
19 世纪 40 至 50 年代						

图10-8 走字底示意图

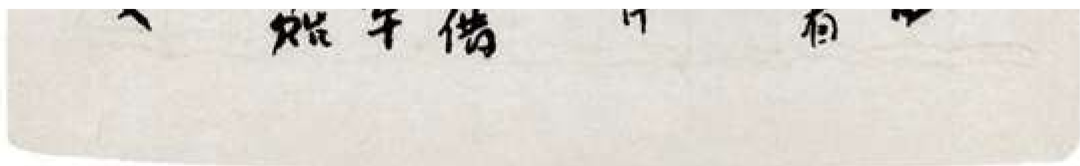


图10-9 《癸卯日记》第22页

在复杂交错之外，一部分单字的形态，却在齐氏的书写中从未有过改变。如“存”“在”二字的写法始终如一，也与何绍基一脉相承。在何氏的手稿中，此字左上部“横—撇—竖”的书写顺序都作“横—竖—撇”。这一写法打破了“二王”经典体系的一贯性原则，将篆隶“从才从土”的结构直接运用到行书，这一“新奇”的写法被晚清以来的文人普遍接受。从根本上来说，“存”“在”等字的写法在他眼前现有的形式体系中，已属最“新”而不太可能被超越，无须进行改造。齐白石书写中，不断处于变化的单字毕竟只是小部分，因为对字形的改造必须遵循已有的原则。文字所固有的形态限制了变化的空间，即使如此，齐白石依然在有限的空间里反复腾挪。犹如“之”“人”等字的写法，在形式上已经很难找到根本突破，只有捺画具有表现的可能性。所以，最终在齐白石中晚年形成了向右挑出的凝重一笔，并成为他书写的一大特征。在日常性书写中，这一捺笔大多保持向下俯应的姿态[注]，这样既便利，又能避免视觉效果与书写节奏整体性之间的冲突。

有意识的操控最终对书写形成重要影响，操控甚至会成为习惯。齐白石晚年的创作和日常性书写中，横向笔画朝右上倾斜的角度不断增大，并趋于单一化。致使大多单字左下角外接边呈锥状外形。如20世纪50年代后期写给中央美术学院校长室的一件信札中[注]（图10-10），“江”“深”“造”“荐”“过”“为”“此”“央”“美”“石”等字尤为突出，这种现象在1930年前后的题跋、信札中已经初具规模。与之相呼应的是右上角外接边的锥尖，两个锥尖相连，正好形成一个右上高耸的平行四边形。尖锐的形状被齐白石所接受并大量运用，或许与其内在精神有着某种联系，以至于在篆书和篆刻中也常常出现。“辶”部的书写在这一时期稳定成第三种类型，这种类型正好和锥状外形相契，共同构

成这一时期齐白石书写的重要特征之一。创作中，“辵”部的形态反复摇摆，最后回归第一种类型。但在日常性书写中却始终保持左下角弯折的形状，这一典型书写动作经过几十年的积累，终于对整个书写系统产生影响。也就是说，大量重复的日常性书写，使手部运动形成习惯性偏好，成为风格演进的重要推动因素。

《影钩填墨鹊稿》（1948年）（图10-11）[注]的题记已是齐氏典型风格，涂改较多，墨色变化较大；书写上前后不一，“观之觉愁苦”之后与前段分作两部节奏。“人”“之”等字的捺脚基本定型，几乎没有向下反收的动作。“今”字下部的反写，似与“得”字写法同样值得注意。作于1928年《仙鹤》立轴[注]的第二段题记中“今”字反写，与篆书某些写法一致。现藏成都博物院的《红树青山图》[注]题款“辛酉冬，白石君画于借山吟馆”中的吟字“今”部也做反写，此画比《仙鹤》图早七年，另在1917年所作的《戏拟八大山人》图中的三个“今”字中有两个反写，从交替的现象中，大致可推定这一习惯的形成时间。[注]这种现象在同时期的日常性书写中是否也同步出现呢？查齐白石1920年《庚申日记并杂作》第4页记初十日事中，“今”字并不作反写，第5、6、10、14诸页中也是正常写法。书于1921年的《白石杂作》中“今”字都作正常写法，而“得”字却已经基本形成右部为“㝵”的习惯。在1932年以前的各类诗稿中，尽管“得”字正在悄然发生改变，而“今”字却始终保持着正常写法，即使信件的书写也是如此。

在齐白石的日常性书写中并没有像“得”字一样将某些特殊性书写贯穿始终，而只是在“认真”的创作或题跋中普遍使用。“辵”部在创作中大多写得完整丰富，而日常性书写中却始终一笔带过，直到晚年才日趋合一。从书写便利的角度来说，“今”字反写，意味着放弃流畅的笔势，而追求奇异的节奏。这一追求在形式上可以获得“新奇”的效果，同时却大大地抑制了自然挥洒的空间。这“新奇”的篆书字法在篆刻中大量使用并不奇怪，而把这一写法引入行书中便成为一件奇事。为了获得奇特的效果，他并不在乎书写的流便。更重要的是如何将其

他资源在他笔下为“奇”所用，即使不那么恰切，却已经足够体现符号化的意义。犹如他的画稿，反复“制作”为的是最终达致造稿的“自家”观念。复杂交错和始终如一的混合现象说明，为日常生活服务而进行的各种书写，本身包含着多种层次，每一层次都根据不同的需要选择合适的书写方式。相对变化的部分，日常性书写往往滞后于创作。其主要原因，或许在于书写者主观上已经将不同层次明确区分，书写活动被过度的主观意识所操控。而日常性书写的层次正取决于操控的程度，操控的不定性因素导致书写中的不同层次呈现复合交错的状态。

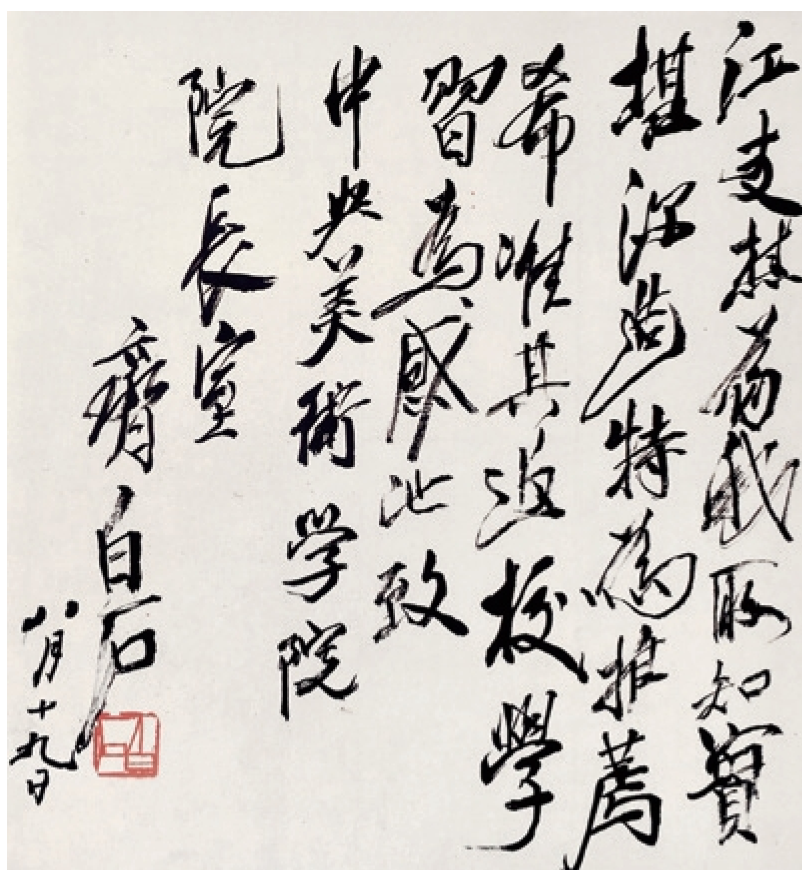

希准其返校學
習為感此致
中央美術學院
院長室
齊白石
八月十九日

图10-10 行书手札

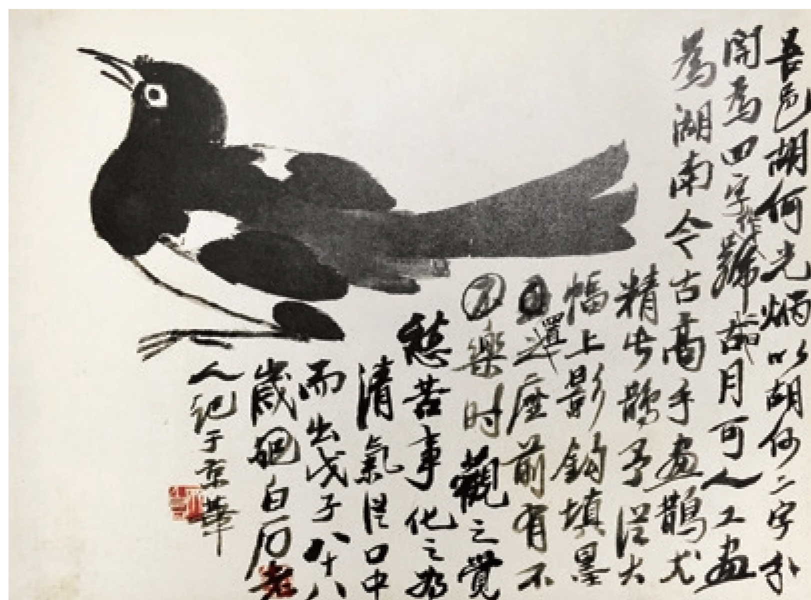


图10-11 《影钩填墨鹊稿》

图10-12 《庚申日记并杂作》第13页

图10-13 《庚申日记并杂作》第20页

二、“生活”中的书写

研究生活和书写的关系，或通过书写痕迹解读其与生活之间的复杂性，确是困难之举。有意识行为和无意识目标之间关系往往并不直接，界线模糊，甚至交混一体。但我们依然可以尝试，将齐白石的书写与生活中某一具体事件看作一个整体，加以分析，或许可以窥见日常性书写的外在变化与其生活境况的内在统一性。注

齐白石1919年第三次来到北京并定居于此，次年二月携三子良琨、长孙秉灵来京就学，从此开始了在京城鬻艺为生的职业生涯。《庚申日记并杂作》记录了从1920年正月至同年十一月注间的交游、题跋、诗作及家中琐事。从书风来看还处在何氏风格与李邕风格交融的时期，也不同程度受到吴昌硕行书的影响。书写率意不拘，不计工拙，有时墨枯笔干也不在意，涂改处满目皆是。通读一过，有两处颇为奇怪：14页中段至16页，20页中段至21页中段，这两部分的书写相较正本日记完全是另一种字体，明显保留了金农体的痕迹。精致的用笔与墨色的统一、整齐划一的字形使之特为突兀。第14页中，两种风格同置一区，相隔六天，却奇特异常。问题是，什么原因促使这一现象的产生？正处疑虑之时，另一个细节映入眼帘：白石在杂记的眉头习惯以简单的字词作为标注，以备查找。从其他的记录来看，注文所用的字体和墨色与正文都基本吻合，当是日记完成后顺手标注。这一页的眉心同样如此，以较重的墨色写了“东坡”“钟馗”及几组苏州草码。若将正文的“东坡”及“钟馗”等字与注文相较，书写风格相差何啻于千里，无意间为精致的正文露出了“马脚”。（图10-12）有一则故事曾说米芾写小楷诗稿，篇幅很长，前后如一，与平时的作风大相径庭，要不是偶然露出“故态”真是难以辨认。注白石此处眉批小字的随意便露，是他所没有预计的事情。这一小小的信息，却告诉我们，当他完成一天的应酬再来记录繁杂的日常事务时，很难再经意于书写，但是偶然一次特别的事件或一种可人的心情会勾起他对于书写的兴致，精意求工便是顺其自然。另一段夹在八月二十九及二十五日间书写整齐的日记，记录了二十八日跋梅兰芳书法的全文及缘起：姚玉芙

结婚当日，白石应邀前往喜酌。当他到时，梅惊叫道：“齐先生来了。”白石顿时大为惊异，感激梅氏“知余沦落而不相轻”的不弃之情。（图10-13）注于是在回家的路上就已经写成一绝：

> 记得先朝享太平，布衣尊贵动公卿。如今燕市无人问，且喜梅澜呼姓名。

这一事件已在七月二十一日中记载，但书写十分草率，诗句的涂改很多。后接前文提到的十四页中段至16页大篇幅日记，记录自作题画诗跋。这一风格跳跃的现象是否与相遇梅兰芳事件之间存在关联已无明证，但是白石本人对于这段交游的经历一直铭记，以至于在以后的诗稿、杂录里屡有提及。诗句“布衣尊贵动公卿”看似回忆往事，实际是借前朝以优厚待之的朋旧喻之梅氏。按照日记记载，正愁“无人问”时，尚有姚玉芙、梅兰芳与陈师曾等人的帮助，使他在绝境中看到了希望，感慰之情溢于言表。注几天后，齐如山要他为梅兰芳书法提笔作跋，他又将后两句改作“如今沦落长安市，幸有梅郎呼姓名”。可见梅兰芳一语尊称在白石的内心所惊起的波澜，这时，或许只有精意的书写才能表达这份感遇之情。注

他日记杂稿中还存在一些极为随意的书写，狼藉的点画、松散的字形与杂乱的涂抹，反映出近乎于骚动的情绪。此时，齐白石的书写技术似乎在顷刻间全然抛弃，剩下的只有文字的叙述，以至他在后来的补记中反复解释这种现象。《庚申日记并杂作》第2页记录了他初到北京时居无定所的境况，乱离之际必然无暇顾及笔墨，所以在破笔散锋间一派倥偬纷繁的景象。注这般“沦落”的生活，衣食尚无着落，更难以激起书写的兴致。胡佩衡曾回忆道：

> ……白石老人定居北京不久，常常有人请他刻印，很少有人找他画画。……老人感到自己的艺术不突出，非自立门户才有出路，

便立志独创画派，也即他后来自称的衰年变法。(注)

来到京城后，齐白石发现自己的画风并不受欢迎，他那段时间复杂的情绪常常见诸诗文。虽然住所暂得以安定，也勉强可以度过暑月。(注)但接踵而来的是，忙于应酬并为同行的儿孙解决“求师及居住”等问题；除此，还要考虑自己的作品如何才能为世人所接受。出于生计的无奈，他于当年四月初三致信远在四川的学生姚石倩(注)，希望姚氏能为他的画作在四川找到出路。急切而又难以启齿的心情在字里行间明确表露：

> ……四川如有知雅趣者，有所请余，当尽心力以报之。士为知己死，老萍何必只死于北京一处数人之手耳。……今年画笔又一变，愈荒唐愈无人知，万一有一知者真肯出钱，一难得事也。拟画小册子赠弟，由邮寄来，不决何时，先以奉闻。(注)

显然，齐白石认为自己的画风不为人所理解的重要原因在于他这一时期的画法变革，对于知己的出现充满期待。“北京一处数人之手耳”一句中“数人之手”数字为后加，可见当时在北京的“知己”确实不多，这一文字上的改动当是有所考虑的。(注)（见图10-6）此信原件共分四页，第1页整体略显纷乱，改易多处，从末行开始逐渐归于整齐，“孙辈”以下书写进入新的节奏；所以第2页用笔更加厚重圆融，布局平匀妥帖。第3页开始复归纷乱的节奏，甚至出现大量枯薄的笔触，笔势变化逐渐单一，从墨色及字间的承续关系来看，引文部分的书写一笔而成，起于“四川”终于“奉闻”，中途没有明显因蘸墨而中断的痕迹，“奉闻”以后又重新回到平匀妥帖的状态。(注)站在纯形式的角度看，这一系列的变化可以说是整个书写轴线中的自然调整，关乎节奏和韵律。如果将事件的独特背景和形式联系起来，或可以推想：当他写到关键的段落，心中自有难以言说的羞惭与纠结，心理活动不知不

觉改变着书写者的意识。当我们研究这些日常性书写时，异常的心理活动与环境确实不容忽视。只有书写者的主观意识离开书写本身，或者转移到事件或者文本表述的时候，真正日常不拘的状态才可能发挥得淋漓尽致。这时，情绪的变化在无意间被转注到书写中，并形成相对应的形态。当齐白石只专注如何将内心的希望形诸笔端：如何既不失情面而又能表达出请求援助的内在动机。这时，书写的质量及审美的意识已经退到幕后，成为整个事件的附属。思绪一旦中断，他的关注点会很快回到书写本身的质量等问题。

图10-14 《壬戌纪事》第42页

《壬戌纪事》第42页（图10-14）中一段粗率的日记同样引人注意，不仅反复涂改，书写也毫不讲究，直来直去，似乎瞬间变成一个缺乏基础训练的普通书写者随意而书。然而，当我们仔细阅读日记的内容，齐白石的窘境浮现目前。这段时间一直为长孙病情的危重所困扰，正准备携老妻回乡探视之际；三十多年至交好友郭五也值重病，“恐不能再见”。当日，掩涕向郭五拜别，“以哭孙未尽之泪大哭郭五”，次日便决定启程。能够保证将事件和此刻的复杂心情行诸笔端已属于不易，精致的笔墨表现在这种境况下似乎显得黯淡失色，只有这样纷乱的笔触才足够诉说内心的无奈情绪。㊟更何况，他的日记、手稿很多都是作于舟中、邮亭、驿行，或席地而书，或匆匆所为。条件的限制和事件的偶发性和特殊性，将对书写状态产生直接的影响。

生活的印迹就这样在有意或无意间保留在齐白石大量的日记、信札及画稿中，我们可以借助它们弥合齐白石作品和生活之间的裂缝。他的生活和创作的互动关系，在日常书写活动中被展现出来，成为了解他的另一扇明窗。再如1919年六月十八日那天，齐白石与他的学生张伯任在法源寺闲谈，突然看见地上因打磨印石留下的痕迹，外形正像一只站立的鸟。他再感叹“天趣”之余，按捺不住用纸片覆勾出来，作为草稿保存㊟。（图10-15）以略带颤动且不肯定的线条勾勒带有不确定性因素的图形，显得很是得宜。当图形不足以完整记录这一事件，他便用跋文进一步说明，此时的书写似乎与整个“游戏”的氛围融为一体。粗率而轻薄的用笔使书写变得像这个图形一样得来容易，从功用的角度而言，跋文不过是图像的注解而已。

这一偶发的事件激发了他的联想，特定的体验促使他用书写记录生活。在他的思维空间里似乎始终装着一个任务，就是为他的绘画寻找别具一格的素材，即使这样偶然的图形也能在瞬间被他形象化。这样的例子在他的画稿中可谓不胜枚举，就像十几年后他在成都游玩，

朋友顺手用蘸色的毛笔在桌案上画下一只蚱蜢，他觉得极为神似，立即用湿纸透印出来。㊟稍纵即逝的有趣图形在他的视线里从来没有被忽视，两张小稿的前后呼应，似乎喻示他的艺事已经深深地融入生活，二者之间的界限逐渐模糊。就在这有意无意间，他的情绪与书写以及生活中的各种独特性事件紧紧地交织在一起，构成了喜剧般的日常生活。当我们小心翼翼地拆开这些网结，所看到的是，当书写者的自觉意识不断强化以后，书写活动便逐渐隔绝在生活与情感之外，成为独立的并苛求形式的表达。若想有所改观，必须让高超的书写技巧成为自如挥洒的前提条件，使书写质量不再是提笔之际的顾虑，感情才得以重新注入书写，把它变得有声有色。



图10-15 《砖文若鸟》画稿

三、绘画中的书写

齐白石存世画稿中所包含的日常性书写大多是作为绘画的辅助与说明，这一点前文的讨论略有所涉。然而当我们的视线注视到日常书写和绘画之间的相关性问题时，二者的互动关系则显得十分重要。若要使之明晰，必须借助细致的分析比较才可能展现出来。

齐白石从1904年开始进入学习八大山人绘画的阶段，他在一段题跋中自述了原因：

> 作画最难无画家习气，即工匠气也。前清最工山水画者，余未倾服，余所喜独朱雪个、大涤子、金冬心、李复堂、孟丽堂而已。璜。（题杯花）

改学八大山人最初只是为了规避工笔画的一些弊端，有学者认为跟他1902年至1909年间的远游有关。㊟通过见闻的增加，他已经明确意识到民间画家身上所固有的习气。他在给杨皙子的信中说：

> 连年以来，求画者必曰请为工笔。……口强答曰可矣，可矣。其心畏之胜于兵匪。㊟

略带牢骚的语气中隐含着许多无奈之情。齐白石在《壬戌纪事》第18页中自道：本想做一张工细的画送给朋友，因为人们总觉得工细画大好，而自己却深感惭愧。㊟因画工细的作品而自感羞惭，看起来很难理解。就像他学习八大山人绘画多年，而在书法上却没有明显取法的痕迹。或许齐白石并没有想要当一位真正的文人画家，但区别于民间画家的身份必须尽快得到广泛的认同。他非常渴望遇到艺术上的“知己”，从而跻身京城画家的行列，成为新式绘画风格的代表性人物并与旧式的文人绘画区分开。事实上，现在看他模仿八大山人的一些作品，难以被人接受也在情理之中。㊟当他再次接到工笔画订单时，这显然距他的理想很遥远，虽不情愿而又不能拒绝，难免暗生羞惭之心。更重要的是在日益商业化的市场环境下，带有民间意味的工笔写真绘画已经很难在市场上引起强大的视觉冲击。他以个性鲜明的前辈绘画为中心展开学习，从八大、石涛到“扬州八怪”，目的不是从他们身上学习古典雅致的程式，而是寻求形式简化和绘画“书写性”的

启发。相比之下，他更关心怎样的书写能够帮助他直接达到这种效果，虽然金农和郑板桥的书法成为首选，但最理想的则是自己的“创造”。把何绍基与李邕的书法作为学习对象则更多与当时的环境相关。齐白石早年的日常书写并没有在19世纪前辈文人中脱颖而出，变革的迫切性如同绘画一样是当务之急。



当书法成为绘画的依附，实用性的书写则更显得次要。所以画稿中的书写往往与绘画之间没有明确的界线。中国美术馆所藏《莲蓬蜻蜓》图[注]，主体是画面左侧长长的莲杆撑起一支向右上角歪斜的莲蓬，另一支从左下向右上斜出。一长一短交叉在画面左下，单纯的元素构成了奇崛的画面，中段较工致的蜻蜓顿时让这近乎几何化的空间生意盎然。站在书法的角度看，一米多长的莲杆从中段开始用笔便略显拖沓，浑朴无饰，中段因停顿而形成的“鹤膝”无法掩盖挥写这样一条长线时的力所不及。[注]第二条短线平铺直叙，笔丝平行排列，没有任何复杂的动作，线条力量在起笔处已经消耗殆尽。但这种线条却在八大山人的某些作品里已十分常见，经验丰富的齐白石，在这一线条的末端用精致的“白石体”款字作为收束，一收一放间浑然天成。仅有掌心大小的《莲蓬蜻蜓画稿》



图10-16 《莲蓬蜻蜓画稿》

（图10-16）[注]所展示的是这种图式的宿构，是稿作于1925年，整体无意为之而用笔浑重，“乙丑造稿”四字一以贯之，毫无修饰的线条在力量上却远胜于正稿。[注]“乙丑造稿”不过随手记下，结字如常，用笔也谈不上精到。书写的连贯轴线依然可从断裂的笔画中清晰感受，“稿”字尤其如此。书写状态及线型变化与画稿中勾勒莲子的线条并无二致。作为齐白石创作时以资借鉴的稿本，刻意于图形标准化的设计，书写的精粗并不在考虑之中，常常因绘画的惯性而成。作于1934年的《墨荷蜻蜓图》[注]与这张小稿同属一个图式而略有改易，两件作品勾勒莲子所使用的线条依然保持一致，而《墨荷蜻蜓图》的落款却和画稿中的书写有着天壤之别。

齐白石在20世纪20年代前后对金农的书画下过一番苦功。[注]1926年樊增祥为《借山吟馆诗草》作序时认为齐白石堪为“寿门嫡派”，不仅“书画皆力追冬心”，作诗也实出金氏。[注]1917年前后，齐白石书法处在放弃学何绍基体转而学金农及李邕的阶段。《勾临金冬心赏梅图》（图10-17）[注]是齐白石勾摹金农绘画的草稿之一。通过对细节的观察，齐氏学习古人的独特方式深受金农的启发[注]，金农书法风格也被齐白石大量运用到创作及日常书写中。此图对落款的临摹似乎并未熟练掌握金农书法的特点，下笔很不肯定，形体也不甚准确。勾摹稿在金农原款后补写了“于扬州客舍”五字。将勾摹稿与原作对比，长宽比明显不同，如果能够排除勾摹所据另有他本的可能[注]，便可以推测，在其徒手勾勒过程中，因起始部分位置的变化而导致整体布局的

移易使画面变得拥挤。落款的空间变宽，左侧留出多余的空白，只有增加款字填补空白，才能获得与原画一致的平衡感。即使如此，画面左端依然太空，便用行书注明勾摹时间，无意间的“补救措施”正是书写作为附属和补充物的体现。另一张《勾临金冬心风来图》[注]与金农《杂画册》之三一致。画面比例有所改变，款字中有两处变化，一是“面”字写法的改变，再是“寿道人”写成“寿道士”。齐白石这些勾临，最大的功能在于给绘画创作以借鉴，对于图式的把握重于文字内容及部分细节。从这一系列的勾摹稿看来，他的临摹重点确实是画面的形式，对于款字的准确与否并不关心，都是用自己的习惯做出记录而已。金农《杂画册》之五[注]，画三五烟树，朦胧中一农夫策杖其间，随意点染却契合诗题“浮萍刚得雨吹散，吐出月痕如破环”。也许齐白石觉得只有“雨”而没有“月”的景致并不符合自己的理解，故在上端增加山脊，又添一弯月，使画面与诗意形成更加具体的呼应。落款的临写只有细微的变化，开始随意不拘，写到“稽留山民”时渐渐回到金农的笔调。这样一来，意境似乎并无变化，水墨表现也逊一筹。他只需借助一个基本框架为自己的创作提供参考，一目了然的构图习惯成为他与前辈们区分开的一个标志，在他的画稿中的确很少看到对模拟对象的“忠实”再现。他善于把图像、文本和书写重新熔冶到自主的创作原则中，从不因程式而感到掣肘。有时，这种变通的办法确实为商业化绘画的创作减省了负担，既可以稳定把握作品质量，同时又可以保证时间不被浪费，这无疑是齐白石处理这类问题常用的办法。

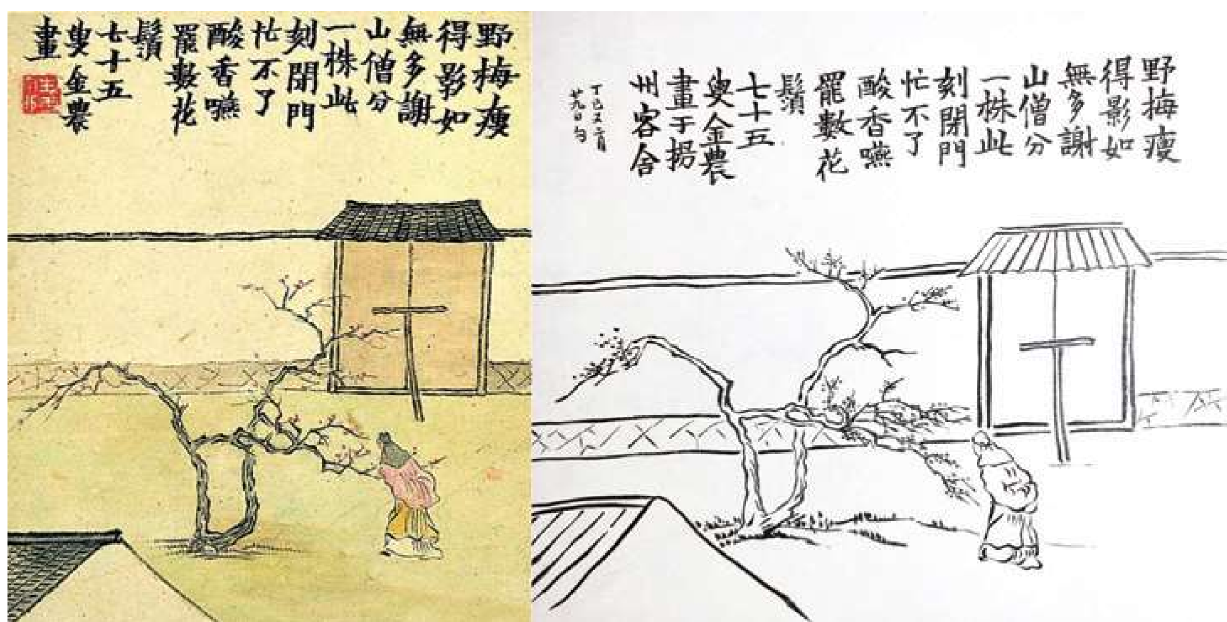


图10-17 金农《赏梅图》与《勾临金冬心赏梅图》

齐白石绘画的个体性集中表现在对母题的类型化，大量关注社会生活的题材，使他的艺术创作与社会之间的共存性得以体现，把文人画的抒情性特征消解在戏剧化的日常生活中，画稿中的书写便成为强调戏剧化效果有效的说明。游戏式的书写所关注的并非书写质量或风格类型，而在于是否达到了诠释的效果。在齐白石心里，画稿也不是仅供自己查看和使用的私密性文件，他虽然反复说明它们作为“自家藏稿”的属性。但对“制作”画稿的得失，没有像对待书写一样有着超然的心态，因为他一定知道这些画稿终有一日会展示在更多人面前。就像他创作作品并认真署款时，态度便立刻端正严谨，使用最为熟悉可靠的书体，努力与画面谋求一致。他的大多信札都给人展示出较好的状态，而日常性书写的直接性却受到极大的抑制，大量精神世界的信息被带有修辞性色彩的书写所掩盖。长期应付不同场合及需求的书写经验，积累成稳定的应对机制，使创作与自由的日常性书写判若云泥。但是，在他画稿中并不都是直接性的书写，本文涉及的只是普遍的现象。

四、“一挥便了忘工粗”注

唐代张怀瓘《书断》曾有“心不能授之于手，手不能受之于心”注的感慨，心手双畅一直都被视为书写的理想状态。不知从何时起，书写者的审美自觉意识就使书写不同程度地受到制约，制约的因素包括法度、内容、情境及材料等。长期从事书写训练的书家群体，或许都有一种追求：既能超越种种障碍而又能保证自然轻松的高质量书写。在现实中的书写实践，往往很难兼顾两者，或者不再谨守法度，稍加变异成为具有独特性的书写；抑或谨慎遵守笔笔有来处的箴规，小心翼翼地书写，全然将自身隔绝在外。在齐白石日常的手稿中，书写的前精后粗现象普遍存在。

作于1935年的《追摹八大小鸭》（图10-18）注画稿有两段款识，上端字多而谨细，右下角字少而草率随意，全用破笔散锋，从风格来看当是同时书写的，内容上看来是作为正文的补充。长款虽精工但还是难免前后精粗有别，逐渐放松甚至出现错漏字。前文谈到的《蚱蜢》（图10-19）画稿左侧也有三行于1937年补作的题记，简述了画稿的由来。书写时，笔锋从始至终岔开，起收痕迹自然外露，毫不斤斤于笔画得失，不过睹物思人，因此“太息”补记。题记的风格和同时期题画诗的书写在一定程度上契合，但精粗有别。典型的行书风格被保存在“余游成都，白云”数字中，但“色笔”以下的文字却逐渐变成毫不在意的书写，结字的平淡随意，用笔的简率不堪替代了首行中类似“创作”的状态，此间差异一目了然。

1939年，远在桂林的徐悲鸿写信索求齐白石“精品画作”，“知己”雅嘱不敢怠慢。齐白石自称闭门数日，“蓄其精神”，画了很多却没有自信可以拿得出手的，最后只好以画猫的旧稿作为底本，画好寄给徐悲鸿。（图10-20）嗣后在一张旧稿上随手作了一段跋语：

前年为猫写照，自存之。至己卯，悲鸿先生以书求予精品画作，余无法为报，（只好检此）只好闭门。越数日，蓄其精神，画成数幅，无一自信者。太息曰：作诗欲学李义山，每作一诗，搜书翻典，书堆左右如獭祭，诗成，或可观，诗非不能也。惟有作画，有心为好，反腹手拙，若不偷窃前人，要于纸上求一笔可观者，实不能也。（只好）捡得此幅以寄悲鸿。㊟（注：括号中字被圈去）

画稿尺寸纵18.5厘米，横30.5厘米，画猫的空间已经去了大半，在剩下的空白写下近150字显然十分拥挤。原本打算写三五行即可，“无法为报”后即接“只好检此”，文意至此基本接近尾声。可是一贯讲求修辞的他因偶然的触动，决定写下更重要的内容，于是洋洋洒洒地写了一篇短文。跋文本身的意蕴暂且不论，回到画稿的书写上来，前三行字稍大，用的是常见于画作上的风格。圈去“只好检此”后意识到空间不足，不得已把字缩小，变为前两行的一半大小，单从书写本身来看，水准相差很大，很不讲究。小字前两行依然谨慎地保持正常的书写感觉，只是因字小而稍显粗率。从第三行开始涂改渐多，思绪被文意所牵，遣词造句之际已经无法关注到书写，谨慎的态度至此松懈，书写的自觉意识无意间烟消云散，剩下不计工拙的墨线纵横交错，识读的功能一直保持。最后又在左上角用余墨写下“临寄时，予存此稿”，书写连绵婉转，状态稍复正常。整体看来，画面的空白与杂乱的文字形成鲜明对比，隐隐感觉到书写者饱含情绪的笔尖在纸面不断翻腾。这种效果不是刻意制造的结果，而是因为自觉意识的松懈：审美自觉意识在他心里占据着非常重要的位置。当每一次正式的书写，都谨守原则而又倾力于自然挥运；如果书写不再为审美或他人服务，这种谨慎的态度会顿时松懈，却又并不彻底。书写者自我挥运的自由往往受限于长期训练中对范式的模拟，但除此又别无他途。只有完全不顾书写质量及视觉效果，才可能毫无顾忌地下笔，从而获得书写的自由。即使是王羲之、颜真卿以及宋四家这样的名家㊟，也很难在日常

的书写中避免因松懈或注意力的转移而导致相关的变化。即使在看似规矩严整的唐代楷书碑刻中也难免出现。[注]阅读齐白石大量的书信可以得到一个印证：这些为日常生活而服务的书写，也大多受到主观审美意识的操控，表现出前后如一、精谨的状态。即使偶然写到中段稍稍出现松懈，也会敏锐发现并立刻调整，这样反而形成了跌宕起伏的视觉效果。这种效果的出现并非有意设计，“奇异”与“跌宕”往往与潜在的整体意识相关。



图10-18 《追摹八大小鸭》



图10-19 《蚱蜢》画稿



图10-20 《画猫稿》

类似的复杂状态在齐白石另一张《螳螂画稿》中完整呈现，残破的纸片上勾画了四只完整的螳螂。它们姿态各异，一只羽翼未成，另有两只仅画了头颈部而被圈除。同在画稿的是三朵萱花，一为双钩填

色，一为白描，还有一朵没骨画出。不同角度和生长形态加上三种画法的兼具，足以作为齐白石相关创作的重要依据。他一贯重视在现实生活中寻找鲜活的题材，认为依赖前人的陈法表现没有见过的东西尚可原谅，若是目所能及的景物却还依赖程式的话，无疑是愚蠢的做法[注]。不落前人窠臼，是他自我意识形成中重要的观念，仔细揣摩现实中可以表现的母体，并把它们进行高度概括和标准化。这时，画稿的功能必须是可以满足具体可用的要求的，任何一点线索都成为形成独立表现方式的契机。除勾勒与敷彩外，唯有借助文字而得以尽可能地准确说明。该画稿右侧的题记从风格形式来看，一类属于正常的带有自觉意识的书写，另一类则是较为随意的书写。同一方寸之间出现两种甚至更多种类的书写形态，在齐白石画稿中并不奇怪。再从内容来看，共分六组，其中五组是关于花头的写生，只有“此四字言虫”是关于螳螂的说明。有趣的是，这一组是后补在“写意者好”之后的，且用波浪细线与下方划开。原本是用来描述花头，然而写完螳螂之后却借用来说明“虫”，这当然只是想更清晰地说明题记的所指，以便将来翻阅。但画稿中书写与绘画的时间轴变得十分复杂，却有利于我们分析其书写心态的交替原则。“写意者好”“萱花侧式”两组点画精到，以接近李邕的风格完成了较高质量的书写，与其他几组的率意随性形成巨大落差。这种落差在其绘画作品正式的题跋中确实很少见到，但在画稿与日记中俯拾皆是，不可胜数。1922年春，在东京的中日联合绘画展览会上，陈师曾为齐白石卖出一幅《桃花坞图》，[注]卖得“日金四百元”。后齐白石专为此作诗一首，字里行间略带欣慰与自足：

> 咫尺天涯几笔涂，一挥便了忘工粗。
>
> 荒山冷雨何人买，寄与东京士大夫。[注]

他对“一挥便了”的绘画方式十分自信，不计工粗的绘画状态作为他独特的标志而得到国际同人的认可，他的苦心经营获得了成功，虽

然真正意义上的不计工粗只保留在部分日常书写中。远在汉魏时代，也有这样一批书写者，他们以竹木简牍为材料，日夜以抄录为工作，在一些木牍和残纸上也同样呈现前精后粗的书写状态。如果将齐白石《蚱蜢》画稿（见图10-19）和斯坦因1906年在楼兰遗址发现的信件残本[注]（编号为L.A.VI.II066，图10-21）并置，或把齐白石日记中的一些段落与出土文书残纸相较，它们之间同样存在前精后粗的书写状态，甚至连一些笔触的形状都十分接近。单纯的书写动作下所形成的线型具有共同的特性，这或许可以作为判断日常书写不同层次的一个指标。

具体的层次差异在简牍书写中也可以找到很多实例。简牍曾长时间作为书写材料，它的宽度限制使书写者的笔势形成向下运动的习惯，当人们开始面临同一平面内的多行书写时，行与行之间的关系成为需要考虑的新问题，很多时候令人措手不及（图22）。到齐白石的时代，大幅面材料的适应问题早已解决，但处理多行之间相互关系却是历史遗留问题。人们经过反复的训练，习得一些规律性的处理方法，大多数时候都依靠惯性准确安排，但很难说清楚“安排”的程度到底有多少。另一种可能，当遇到书写面变小，书写者就得使用另一种经验来做出调整。居延汉简中早有这样一种现象，在一方封缄上书写有小字四行，按次第逐渐缩小，到最后一行时已经由隶书变为行草风格[注]，没有刻意规划的书写往往出人意料。相同情况的不断发生使得它们与正式的简牍书写区分开来，两种书写状态甚至一直延续到今天。在毫无预计的前提下我们都很难保证自己的书写质量，作为日常书写所具有的共性特征，在齐白石身上得到了充分的反映。“一挥便了忘工粗”是齐白石长期在书写、绘画实践和生活的交互中形成的观念，他带着这种观念，冲破文人画的形式惯例，为现代水墨画创作开辟了新路。

图10-21 楼兰残纸



图10-22 简牍

五、结语

长期的书写积累不可避免产生习惯性偏好，即使完全不关心书写质量的一位普通书写者，在经历几年甚至几十年的书写积累后，也会从中获得便利、美观的书写经验。但是，一般的书写者多不愿在书写质量问题上耽误时间，“美观”与否不过余事而已。当“余事”为部分书写者密切关注，甚至以此谋生时，“美观”与否便成为重要标准。每当提笔之际浮现在脑海的，是前人那些精彩的书写遗迹，它既是自如挥运的可靠依傍，更是一团挥之不去的阴云。齐白石不甘在这团阴云中盘旋，即使他的大半生都在竭力地靠近它。他所欣赏的有创造性的前辈艺术家给了他一个重要启示：必须在格式的笼罩中脱颖而出。他不愿意成为毫无新意的假古董，也从不非望“文人画家”的称谓。所以，他很快从模仿古人的状态中解放出来，大量的应酬更使他的日常性书

写与自身动作习惯相契如一。在熟练掌握何绍基、金农的书体之后，又在一股学习李邕的流风中，接纳了向右上敧斜的字势，这成为他书写中最基本的风格形态。作为他所仰慕的前辈，吴昌硕的书写也有着类似的特征，这种独特在当时的国际市场备受青睐，这足以让齐白石坚信这种形式的可靠性。从此，他再也没有轻易改变过书写风格，只是不断地在细节上做出微调，无论日常性书写还是创作。

齐白石晚年极力提倡自由挥洒的书写性绘画，自称“衰年变法”。大量生活化的母题在其创作中反复出现，一稿多用的创作方式，成为应对市场需求的一种策略。策略的背后，是某种书写、绘画方式习惯性的不断延续。他像石涛、金农等前辈艺术家一样，精心创造出属于自家的画稿。注这些画稿必须尽量准确地表达创造之际的想法，作为辅助的书写与画稿形成不可分割的整体。这类书写活动像日常生活一样，按照本能的高度熟悉性正常进行，不需要严谨缜密的思索也能够得心应手地完成，正因为它的得心应手，常被人视为平常无奇而不甚关心。在创作和日常性书写长期交替中，高度重复性使日常性书写在创作中能够得到反馈；而作为“本能”的日常性书写又不断向已有的实践（模拟对象）经验汲取营养，二者长期的互动，促使它们共同做出调适，形成内在统一的书写机制。当生活和书写分离之时，创作和日常性书写之间又呈现互不干涉的现象，甚至直接把日常性书写排挤出“书法”的行列。齐白石日常性书写和创作的关系时而泾渭分明，时而又互相渗透，这与自觉意识介入书写的不确定性或许有直接的关联。在存世的古代书法作品中，也同样可以找到相关的印证：古代简帛、残纸的书写可以证实，书写中前后精粗不一的现象并非是齐白石的专利，这一日常性特征更是此类书写的一种传统，意识的松懈、空间的安排是他们同样面临的问题。后世，“作品”意识不断强化，书写者把书写视为“作品”，谨慎的意识会不自觉地浮现，当书写为“不重要”的事件服务时，便立刻松懈下来。这种特性在齐白石书写中得以彰显，其根本原因在于，对文本功能性的关注导致书写过程中自觉意识的逐渐减退。

在传统的观念里，“率意”的日常性书写，在整个书写体系中处在最基础层次而被分化出来[注]，这类作品很难进入收藏家和品评家的视野。并不是所有古代书家都像颜真卿那样，一件祭文草稿也能被完整地保存并且备受珍视。关于古代这类书写的研究，资料并不充分，以致长期以来，盛行以审美谈书写的风气，展现在观众面前的也多是精意的书写，人们也不再轻易发表日常而随意的书写。基础层次的书写长期弃置在专业训练之外，书法创作逐渐与日常生活分离。创作的状态反馈到基础层次的日常性书写中，往往短暂而难以持续，只有刻意为之才能保证质量。而日常性的习惯却又要在创作中极力克制，即使偶然暴露，也会设法掩藏。往来之中，形成有趣的互动，也成为齐白石整个书写系统的一个重要的特征。他在整理日记并写下题跋时，总是顾虑文辞是否通亨和错漏[注]，从不涉及书写的精粗问题，因为他从未把这类书写当成书家之事。

齐白石日记、杂稿中所呈现的复杂情况与书写风格的不断变化，和不同阶段的情绪、生活状态相呼应。在日复一日的书写中，他那精意的书写逐渐变得随意轻松，从不断改换模拟对象到稳定的习惯性书写，极大地发展了自我意识。出入古人之际，不曾有一刻忘记“自家”，定居北京以后，尤其如此。他笔下那些显得粗率不工的书写，或许正为我们展示了书写的本质：以传递语义为第一要务。再次从他的手稿联想到颜真卿的《祭侄文稿》，虽同是一气呵成，但因“松懈”而导致的粗率，成为齐白石书写中可憾的缺失，他的得失为当下书法学习提供了可贵的启示。本文在已有的相关研究基础上[注]，进一步关注细节，期以细管而窥全豹，加深对齐白石书写问题的印象。叙述的同时，始终不敢稍忘美国学者乔纳森·海的忠告：“天马行空的论文不但不能加深对于齐白石的理解，反而有使这种理解变得支离破碎的危险。”[注]

---

1. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年。
2. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年。
3. 这些手稿按照时间顺序有《癸卯日记》（1903）、《寄园日记》（1909，《寄园诗草》是否为齐白石亲笔尚存争议，所以暂不讨论。）、《乙未日记》（1919）、《庚申日记并杂作》（1920）、《辛酉五次北上纪事》（1921）、《白石杂作》（1921）、《壬戌纪事》（1922）、《蜀游杂纪》（1936）、《丙子杂记》（1936）。画稿大部分没有具体年款，无法编年，但是基本都在这个时间范围内。其中《丙子杂纪》内容包括账册、《齐璜生平略自述》和《邮局可恶》等。诗稿部分有《寄园诗草》（1889—1902）、《借山吟馆诗草》（樊增祥题跋本，1916—1917）、《萍翁诗草》（1917—1918）、《老萍诗草》（1920—1921）、《白石诗草》（甲子并乙丑，1924—1925）、《白石诗草》（甲子至丙寅，1924—1926）、《白石诗草》（乙丑十一月初起，1925）、《白石诗草》（丙寅至辛未，1926—1931）、《白石诗草》（庚午至壬申，1930—1932）等。关于这些手稿文献价值的研究可参看郎绍君著《齐白石的诗歌》、《齐白石的日记及其他》，见《人生若寄》和吕晓著《少时粉本老犹存——北京画院藏齐白石画稿研究》，见《自家造稿》。关于齐白石日常书写研究，见薛永年著《手札与面目：齐白石“日常书写”的启示》、徐清著《齐白石手稿的文献价值与书艺特征》二文，刊于《中国书法》2014年第7期“齐白石手稿题跋特辑文丛”。
4. 本文所涉及的具体时间以齐白石手稿通用的农历为准，不再换算成公历时间。
5. 见《自家造稿》第193页。《寄园日记》第31页载：“三月初一，移客东兴，与养源六弟同行也。”据日记可知，齐白石所到之处都坚持写生。见《人生若寄》日记（上），第112页。第192页《水鸟画稿》（1907）又完全是旧的风格，熟练而率性。都是由学何转向李的过渡性书写，出现部分统一右斜的笔画，方折中间杂圆笔。将李邕和齐白石书写向右侧倾斜的程度进行比较，齐白石书写有意识加强，说明其追求独特风格的自觉意识不断强化。
6. 书于1911年的《行楷立轴》也完全是亦步亦趋地模仿李邕，可谓不敢越雷池一步，将之前的所学完全掩盖。见《齐白石全集》第九卷，长沙：湖南美术出版社，1996年，第16页。
7. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第125页。
8. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第16—17页，致姚石倩第二札。
9. 《齐白石全集》第九卷，长沙：湖南美术出版社，1996年，第20页。
10. 《齐白石全集》第九卷，长沙：湖南美术出版社，1996年，第20页。

11. 1948年所作《影钩填墨鹊稿》中的书写已经是齐白石晚年的典型风格，“人”、“之”向外挑出的捺脚基本定型。早于此作五年的《送子从师图》中“人”字出现三次，捺脚尚未挑出，只是反收，“之”字也未出捺脚。见《自家造稿》上，第224页。

12. 《齐白石全集》第九卷，长沙：湖南美术出版社，1996年，第293页。

13. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第224页。

14. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第65页。

15. 北京画院《齐白石研究》第一辑，南宁：广西美术出版社，2013年，第201页。

16. 从《齐白石全集》收录的书法作品来看，1922年以后的作品中“今”字基本上都保持反写的特征。这一习惯的形成大约可以确定在1920年前后。

17. 美国心理学家马斯洛认为，选择相对独立的事例活动，可以获得单一性显现，也可以证明这个重要事件与个人身上其他重要的方面存在动力关系。齐白石作为一个整体的个体，他的所有思想活动和生活事件都可能产生互动，但其中的结构可能比较复杂，存在很多无意识的目的。见（美）马斯洛《动机与人格》，许金声等译，北京：中国人民大学出版社，2016年。

18. 白石在末页自书“九月止”，从墨色看为后补，实际纪事至十一月。见《人生若寄》日记（下），《庚申日记并杂作》第225—256页。

19. 见马宗霍：《书林藻鉴》卷第九“王柏题南宫小字诗稿”载米芾这件蝇头细字的作品，“篇什虽多，而始终如一，何此老之不惮烦也。非故态时露一斑，几不能辨……”。北京：文物出版社，1984年，第136页。

20. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年。，第245页。

21. 《庚申日记并杂作》第14页至16页记载了大量的题画诗，这是本年度最为集中的一次。可以想见，这段时间集中画了一批作品，并认真做了题画诗。北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第239—241页。

22. 书于1919年的《乙未日记》记录了他曾为梅兰芳画梅，画完后却因不知如何称呼而踌躇良久。可以想见他初到京城时，在维护人际交往方面如履薄冰的用心。北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第188页。

23. 旅途中的日记常常需要一次追记几天以来的行程事务，且行文十分简单，从涂改的内容来看，对具体时间的误记也很常见。

24. 胡佩衡、胡橐《齐白石画法欣赏》，北京：人民美术出版社，1959年。

25. 《庚申日记并杂作》第三页，三月初一日条。北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第228页。

26. 1917年姚石倩在北平拜齐白石为师，后来又成为齐氏与四川友人联系的中介，包括齐白石与王瓒绪的交往。齐白石这时给姚提出请求，并非漫无目的。关于其与姚石倩的交往见刘振宇《齐白石与门人余中英的艺文交往——以成都博物院藏画为例》一文，北京画院《齐白石研究》第一辑，南宁：广西美术出版社，2013年，第198页。

27. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第16—17页，致姚石倩第二札。

28. 齐白石回忆定居北京第二年的生活状况时说："我的润格，一个扇面，定价银币两元，比同时一般画家的价码，便宜一半，尚且很少人来问津，生活落寞的很。"见齐璜口述，张次溪笔录《白石老人自传》，北京：人民美术出版社，1962年，第72页。

29. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第16—17页，致姚石倩第二札。

30. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第344—345页。

31. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第218页。

32. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第91页。

33. 郎绍君认为，齐白石远游以后，见识遂广，已经意识到民间绘画和文人画的差异，创作逐渐转向高雅意趣的追求。郎绍君《齐白石研究》，北京：人民美术出版社，2013年，第126页。

34. 1921年《白石杂记》，第18—19页。北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第279—280页。

35. 《人生若寄》日记（下），第321页。"……一日欲作画赠平子，欲画工细者，人虽以为大好，余必大惭。"

36. 美国学者乔纳森·海认为齐白石的很多主张与修辞技巧有关，风格语言也是刻意修辞的体现。他的复杂之处就在于一方面以文人画家为标榜，同时却很关心平民市场和国际市场的接受问题。见乔纳森·海《齐白石：三个问题》，王燕飞译。《美术》2011年第一期，第97—101页。

37. 大概作于20世纪30年代中期，北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年。

38. 白石绘画中有很多这样的长线，有时流畅自然，有时却频频接笔或停顿。一方面因为笔力的懈怠，也有可能受到其他条件的限制。

39. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第94页。

40. 从小稿放大到五六倍的正稿，原本饱满有力的构图会因为空间变大而显得疏落，这也许是没有料到的。

41. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第96页。

42. 齐白石曾在题跋中说："作画最难无画家习气，即工匠气也。前清最工山水画者，余未倾服。余所喜，独雪个、大涤子、金冬心、李复堂而已。"郎绍君认为：齐白石自1904年始摹八大山人以后，又对石涛、金农产生兴趣。樊增祥推崇金农，而齐氏对金农的兴趣或许与此有一定的关系。见郎绍君《齐白石研究》，北京：人民美术出版社，2013年，第126页。

43. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第60—64页。

44. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第115页。此草稿作于1917年。从构图与款署来看，与上海博物馆及故宫博物院分别收藏的金农《杂画册》与《人物山水册》中的几帧十分吻合。

45. 金农改造王居正《纺车图》成《茅舍缫车图》，把横卷构图变成立轴，加上水坡茅屋便成为属于自己的创作。齐白石曾勾摹《茅舍缫车图》，又将竖式变为横式。这种对已有图形进行改造而成为自家图式的方法可谓一脉相承。

46. 有学者认为，当时金农可能有相同题材的另一套画册存世，而齐白石正是依据他本。我认为，构图与落款这样的高度吻合，在金农绘画中并不常见，通常会有较大的改易。参见吕晓《少时粉本老犹存——北京画院藏齐白石画稿研究》一文，北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第29页。

47. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第116—127页编入了齐白石对金农这类小品的七种勾临。

48. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第120—121页。

49. 《白石诗草》（甲子至丙寅）第九页《题山水诗》。北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第328页。

50. 卢辅圣主编，张彦远《法书要录》，《中国书画全书·一》，上海：上海书画出版社，2009年，第79页。

51. 北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第222页。

52. 引文按画稿录出，北京画院编，《自家造稿：北京画院藏齐白石画稿》，南宁：广西美术出版社，2014年，第270页。《毶毶图》题跋稍做改动："前年为猫写照，自存之。

53. 至己卯，悲鸿先生以书求予精品画作，无法为报，只好闭门。越数日，蓄其精神，画成数幅，无一自信者。因追思学诗，先学李义山先生，搜书翻典，左右堆书如獭祭，诗成，或可观，非不能也。惟有作画，若不偷窃前人，有心为好，反腹枵手拙要于纸上求一笔可观者，实不能也。方捡此旧作，速寄知己悲公桂林。白石齐璜惭愧。"见刘振涛、禹尚良、舒俊杰编《齐白石研究大全》，长沙：湖南师范大学出版社，1994年，第117页。与原稿相比稍有改动。

54. 颜真卿《祭侄稿》、苏轼《一夜帖》、蔡襄《陶生帖》、米芾《珊瑚帖》等都不同程度地出现这种现象，只要是自然的书写，精力的懈怠及关注点的转移可能是这类书写所不能控制的。而其程度则与自觉意识干预的程度有关。

55. 翁闿运《执笔论》曾谈到柳公权写《神策军碑》，特为经意，后半段开始出现局促的字形，他把这一问题归结到执笔问题上。我认为书写心态的变化或者精力的懈怠也完全可能造成这种结果。翁文见《书法研究》总第九辑，上海：上海书画出版社，1982年第3期，第2页。

56. 见齐白石《庚申日记并杂作》第六页。北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第231页。

57. 陆伟荣《齐白石与近代中日联合绘画展览会——被介绍到日本的齐白石》一文对齐白石绘画介绍到日本做了仔细的研究，对于这次画展描述如下："1922年5月1日至15日，日本于东京丸之内的'东京府商工奖励馆'举办了'第二次中日联合画展'，中日有近五百幅的画作展示一堂，其中中国方面有四百幅作品参加，日本方面是七十九件作品。日本外务省保留下来的资料显示，署名'齐璜白石 长沙'有《桃花坞》等九件作品参展。"见《东方艺术》2013年16期，第87页。

58. 北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第328页。

59. 侯灿 杨代欣编著《楼兰汉文简纸文书集成》第二册，成都：天地出版社，1999年，第398页。

60. 《汉简：居延汉简（一）》，东京：东京堂出版株式会社，1975年。

61. （美）乔旭《石涛：清初中国的绘画与现代性》，北京：生活·读书·新知三联书店，2016年，第215页。

62. 郑震《论日常生活》一文认为日常生活从来都是社会整体的一个基础性层次。而一般性的日常书写也包括在这个基础层次之中。见《社会学研究》2013年第1期，第65—88页。

63. 见《寄园日记》，北京画院编，《人生若寄：北京画院藏齐白石手稿》，南宁：广西美术出版社，2013年，第82页，第262页。

64. 李松《齐白石的书法》（见戈巴编《齐白石书法艺术》）及黄惇《齐白石书法的发展脉络与风格形成——兼论北京画院藏齐白石书法作品》都对齐白石书法风格发展的脉络做了一次整理。刊于《荣宝斋》2012年第6期，第120页。郎绍君《齐白石研究》则对他的书写和整个艺术历程、生活等做了较为深入完整性研究，见北京：人民美术出版社，2013年版。（美）乔纳森·海《齐白石：三个问题》，王燕飞译，《美术》，2011年第1期，第101页。

书法篆刻家的古文字学视野
——容庚、商承祚合论

祝帅

古文字之学，在传统学术分类中被称作“小学”。但与训诂、音韵等学科尚能在现代西方学术制度中找到“语言学”“语音学”等对应物不同，中国独特的“文字学”似乎从一开始就与现代学术格格不入，其在20世纪高等教育中的位置也一再被边缘化。随着20世纪出土文献和考古资料的不断发掘和研究，文字学终究在当代学术中保留了一席之地。只是在浩浩荡荡的西学东渐的大潮下，传统的古文字学再也不可能像其在传统生态中那样独善其身。本文欲加以深究的容庚（1894—1983）与商承祚（1902—1991），是两位借助于书法篆刻经由现代学术之进路，将古文字学与书法篆刻创作相结合，并推动了其自身进展的代表人物。而本文对他们的学术史关注并非其对某个古文字具体的考释结论，也是希望从一个特定的角度来观照金石文字之学在近一个世纪里所经历的现代化转型，并且在这个进程中看到书法篆刻与文字学转型之间密不可分的关联。

中 國 科 学 院

一 九 五 七 年

希白先生：

来函奉悉。《金文编》① 第一册谨奉还。罗王二序② 均已重读一遍，我意均可不必列入。罗序所言已成定谳；王序简略，无关宏恉。

尊书新加增补，宜于书前补一新序，叙述此学近年进展情况及增补之意，较合时宜。

以上意见，仅供参考。

敬礼！

郭沫若

五.十四.

① 《金文编》初版于一九二五年，再版增订本于一九三九

140

图11-1 郭沫若致容庚信札

一、容庚：从篆刻创作到文字研究

幼时因识"未有不习篆书，不通《说文》，徒攻乎石而能以篆刻自矜者也"[注]而跟随叔父邓尔雅（尔疋）习篆、后负笈北上北京大学研究所国学门就读研究科的容庚，其学术人生也经历了由篆刻而文字，由文字而金石的历程。容庚一生著作等身，除论文、专著外，还编辑了大量的图录、字典、讲义以及目录学著作，可谓博涉多优。为把本文的研究焦点汇聚于书法篆刻与文字学的现代化转型，我们必须对容庚浩如烟海的学术著述做一番清理与遴选。限于论题，我们只能重点解析其与书法篆刻关系最为密切的金石文字研究领域的著述，并以这些成果与书法篆刻创作的互动为视角，体现出具有良好视觉艺术修养

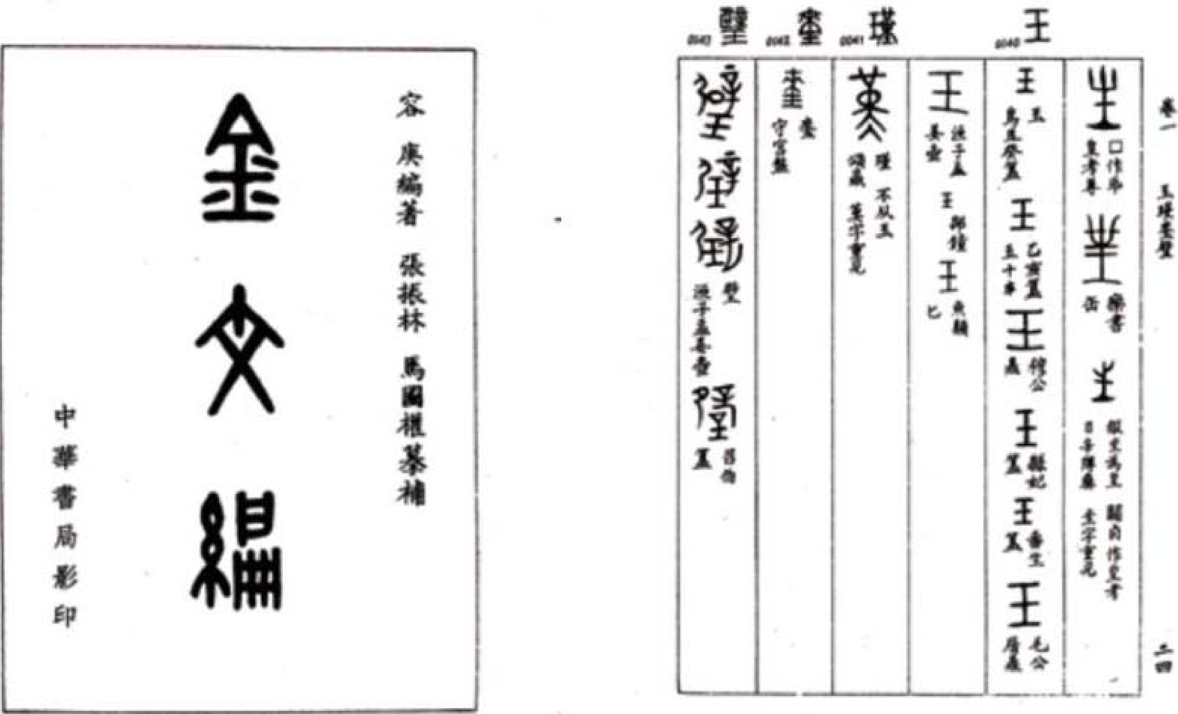
和创作实践经验的学者对于文字学的现代转型所做出的独特学术贡献。

（一）金文研究学术兴趣的产生

在书法篆刻研究相关领域中，容庚的学术贡献主要体现在古文字学中，尤其是对金文的研究，并由此拓展到中国文字学学科构建以及汉字改革等方面。容庚自谓："余乃不癖石而癖金。所见彝器款识逾五千种，集其器以为《宝蕴楼》、《武英殿》诸图录，集其铭以为《秦汉金文录》，集其字以为《金文编》，意天下可乐之事未有过于此乎。"[注]这里所提到的几部图录和字书，多为容庚早年就学北京大学及任教于燕京大学期间（20世纪20—30年代）所完成的，这里所列举的"器—铭（文）—字"三种视角，也正构成了容庚这段时期最重要的三个研究领域。尤其是本文所重点关注的"字"即金文研究，在当时相比较已经多有考释研究者、并以新出土20余年的材料居于学术前沿的甲骨文研究，可以说是寂寞多了。尽管有罗福颐比较全备的《金文著录表》行世，但相比乃父罗振玉以及王国维等人丰富的研究还是相形见绌。

事实上，与才出土不久的甲骨文相比，金文研究在中国有更丰富的学术史传统，尤其是宋代以降，历来研究者不乏其人。这种不太"赶时髦"的研究，往往更可能具有传之于世的学术史价值。加之1922年以来容庚在北京大学研究所国学门博览历代金石书目，撰述了《历代吉金书籍述评》，体现出其作为学问家深厚的目录学功底和学术史意识。这一点在后来《丛帖目》《颂斋书画小记》的编纂中可谓登峰造极。但容庚之撰著目录学著述本身并不是目的，利用"新材料"和"新问题"对历代金文研究成果加以系统的整理并完成体例的创新才是其心愿。正因此，才有了《金文编》的问世。当然，容庚之重目录学，将

目录学视作学术入门之基本训练，也体现在其撰写的《甲骨文概况》一文中（收录于1947年《岭南学报》）。对甲骨文这一新兴之学问进行“辨章学术，考镜源流”，分“发现—作家—著作”三个部分来进行面面俱到的综述，正是其作为学者的看家本领。但这种“目录学”亦即今日的“学术史”终究还没有上升到“论”的层面，可谓述而不作。论者并未提及自家之观点，本身并不属于“立言”的学术本身，对此容庚当然不可能不知道。但或许正因为自家对时髦的甲骨学并无新见，因此才将甲骨文字编的工作交给商承祚、孙海波等同侪甚至后学去完成，而容庚自己则专注于更有兴趣和心得的（夏、商、周）三代以及秦汉金文。



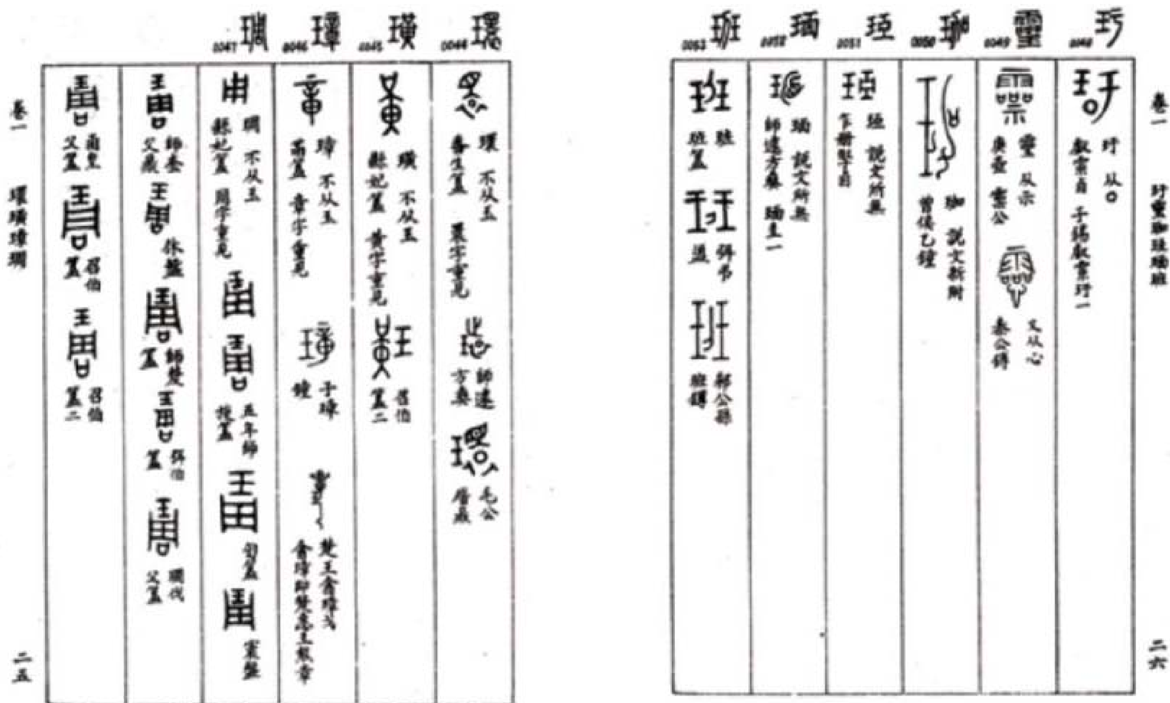


图11-2 容庚《金文编》 中华书局 1985年

其实，容庚在甲骨文研究中也投入了必要的精力，从其燕大和北大的讲义《殷契卜辞》（哈佛燕京学社，1933）和《卜辞研究》（北京大学，1942）中也可见一斑。但他之在金文研究中投入更大的精力，首先是与个人的学术兴趣有关。1933年，在为门人孙海波著《甲骨文编》作序时，容庚称赞其“不癖金而癖甲骨”[注]，这里显然意在说明金文和甲骨文研究有不同的学术旨趣。然而更为重要的可能是，甲骨文虽系契刻而成，但对于容庚之从事金石文字研究的入手点——篆刻来说，显然在历朝历代的艺术史上与甲骨文并无交集。相反，金文研究本来就包括先秦古玺印上的字迹，而仿照先秦古玺式样，将钟鼎、鸟虫等字体应用于文人篆刻，在后世亦不乏追摹者。作为一位从篆刻入手又有着治印经验的文字研究者，容庚之把注意力重点放在金文而不是当时更盛行的甲骨文之上，从而选择了一条与其他文字学家都不同的学术道路，便是情理之中的事情了。

因此我们看到，即便是在其有限的殷墟研究中，容庚也念念不忘自己所热衷的篆刻，如他称“玺印之始，其在商乎。昔人竞称秦玺、汉印，至陈介祺始辨其有周物。于今得见商玺，外作亚形，中象以毕捕鸟，两旁作T形，阳识，鼻纽，出于河南安阳”[注]。而在言及早年的治印经验时，容庚这样说：“余弱冠从四舅邓尔雅学治印，规模黟县黄士陵，士陵皖派至后劲也。窃谓书、画、篆刻，非变不足以传，而余之资禀钝不足以言变，遂乃舍去而专治古文字学。”[注]应该说，这里虽然是容庚的自谦之语，但也可以看出容庚对自己从流派印入手而耿耿于怀。尽管正是明清流派印兴起之际的学术风气极大地提升了容庚对于金石文字之学的学术兴趣，但容庚在对流派印学习的过程中产生了上溯到源头寻求“变”之母体的艺术情怀，促使他在后来条件具备的情况下撰写出大量的金文研究著述。

（二）关于汉字简化与改革的讨论

关于简体字的提倡与研究，则是容庚作为在当时倡导“汉字革命”的钱玄同等的支持者，将传统的古文字学进行现代转变以切时需的一种应用。用他1933年的话说，是“推阐文字变迁之迹，逆睹简体字终当大行于世，破以此诏诸生”[注]。因此，对文字改革的热衷也可以看作是容庚作为一位古文字学家，在新时代和现代学术的制度下，将传统的古文字学向时代开放、推进为现代文字学的一种努力。在20世纪30年代初作者给燕京大学研究所撰写的讲义《中国文字学》（分为“形篇”“义篇”两部分）的最后，容庚也不忘将论题落实于“今后文字之改革”，指出“是知今日正书之体，已非昔日篆书之体……欲求普及，斯亦大难，其不可不改革明矣”。[注]这与他编纂《金文编》及《金文续编》的思路是一以贯之的：

> 文字变迁，由繁而简，秦、汉二代，其篆隶嬗变之时乎。由隶而楷，于今复千六百余年。使字体而尽美尽善者也，虽百世不变可也。弟此繁重之字体，已为识者所指疵，愚者所毁弃，有蜕变而为简字之趋势矣。言文字学者，其将听其自然，为不规则之蜕变乎，抑将整齐画一，为有条理之改革乎？……将谓楷书较《说文》、金文、甲骨文为更适用，则简字较楷书其不更为适用？观于秦、汉简字流行，益坚吾改革字体之信矣。(注)

在此基础上，容庚还提供了两种简化汉字的思路：“应用六书之例以造简字”，以及“制定两字以上合成之简字”。应该说，从一位篆刻创作者成为一名古文字研究专家，并最终转变为新中国成立后以在民众中间推行汉字简化为归宿的普及者，固然体现出容庚作为一名受到现代学术和教育制度洗礼的文字学者所做出的现代化的努力，但其所做所为，反映出的也正是“五四”一代学者对于中国文化的一种现代性焦虑。容庚所谓的“简体字方案”，也正与当时钱玄同的“汉字简化”、傅斯年的“废除汉字”、赵元任的“通字方案”、于右任的“标准草书”，以及整个20世纪形形色色的“汉字拉丁化”或“推行世界语”方案一道，都可看作是对这种焦虑的应对。(注)

然而，容庚之推行简化字积极的意义在于，作为熟谙中国文字演变之学，并且有书法篆刻实践经验的学者，其所提出的方案带有很大的文字学合理性和可行性。相比较于右任的“标准草书”，容庚方案在识别性上的优势显而易见；而相比较以西方语言学见长的赵元任的“通字方案”，容庚的方案的确也更不容易导向今日简化汉字中“一字多义”的困扰。只是容庚“制定两字以上合成之简字”的方案除了在速记中并无其他太多应用价值，因而没有得到广泛的应用，但将其看作是一个时代对古文字学者所提出的必然要求，并看到今日中国内地所推行的“简化字方案”正是在集中了容庚、钱玄同、赵元任乃至于右任等种种方案的智慧基础之上诞生的，似乎也并不为过。尤其值得一提的

是，容庚大量采用《说文》中“六书”之方法及“草书楷化”而造新字的《简体字典》的印行，以及20世纪50年代之后其在某种程度上的被采纳，更可见作者作为书法篆刻家在文字的实用性方面所做出的与众不同的贡献。



当民国十三年，余之写定金文编也，拟殷周金文为上编，秦汉金文为下编。下编凡字五百馀，重一千一百馀，以采拓未富，故未印行。嗣是年有增益，然摹写至艰，乃发愤为秦汉器铭之摹集，于二十年编辑秦汉金文录，凡秦器八十六，汉器七百四十九，由中央研究院印行。乃取排比其文字，三年乃成此编，凡字九百五十一，重六千〇八十四，附录三十三，重十四，视前稿五倍之。然逝之十年，去日何速，益以增叹。

图11-3 容庚《金文续编》 上海书店 2000年



图11-4 商周彝器通考内文

（三）现代文字学学科的建设

将传统的文字学前面缀以“中国”二字，并严格地按照现代学术著作体例撰写的这份燕京大学研究所讲义《中国文字学》，本身也显现出文字学与新兴学术制度相联合时的种种碰撞。这种包含了“形”与“义”两部分的文字学学科架构，显然已经不同于传统中与音韵、训诂等相对独立的小学中的“文字”概念，而“文字学的意义与沿革”“研究之方法”等章节的独立设置，更显出这部讲义对现代学术的开放和认同。

容庚本人亦颇为在意这部后缀以“学”字的现代著述。在他看来，“小学”中之“文字”之书，与现代意义上的“文字学”有严格的界限：“然此皆言文字之书，而不可以言文字学之书也。言文字学者，其殆始于刘师培之《中国文学教科书》乎。[注]而在“研究之方法”中，容庚更是开宗明义，表明对于胡适所提出的清朝经学的四个特点——即“一历史的眼光，二工具的发明，三归纳的研究，四证据的注

意”——的认同。这种对“研究方法”的推重与提炼，显然是受到现代学术制度的影响。因此，尽管唐兰认为“罗振玉、王国维只能算是文献学家，他们的学问是多方面的，偶然也研究古文字，很有成绩，但并没有系统。容庚、商承祚等在古文字上的成绩，是搜集、整理、排比、摹写，更说不到理论和系统”[注]，但应该说容庚在意识里面至少是具备这种“理论和系统”的概念的。

古文字研究朝现代学术方向的转型，是彼时文字学者共同的焦虑。唐兰在《古文字学导论》的自序中这样写道：“古文字研究本是文字学里最重要的一部分，但过去的文字学者对古文字无深切的研究，研究古文字的人又多不懂得文字学，结果，文字学和古文字研究是分开的，文字学既因语言音韵学的独立而奄奄待尽，古文字的研究也因为没有理论和方法，是非漫无标准，而不能进步。这一层隔阂，多少年来，我就想设法打通。要实现这个企图，就得把我所持的理论，和所用的方法，写出来，和学者们共同讨论，使古文字的研究，能成为科学。”[注]唐兰的《古文字学导论》是其在北京大学的讲义，1934年手写石印，晚于容庚的讲义三年。这倒不是说，单纯从写作时间上便能为这两部著作强分轩轾，而是借此看到，把传统的古文字研究和现代学科制度中的文字学对立起来，通过科学、方法、体系等为后者“赋魅”，并不是哪一个学者的一家之言，而是“五四”以来青年一代文字学者的共同认识。这固然与容庚、唐兰等青年学者在高校任教有关，也毕竟在某种程度上反映出他们作为“罗王之学”的后学，与前辈既联合又新变的某些发展。

在容庚的这部讲义正文中，最具特色的还是“形”部的论述。其中讨论的中国字体演变历程，可以说就是一部中国书法史。作为书法篆刻家的容庚，在从先秦秦汉金文、玺印、简牍，以及《三体石经》《天发神谶碑》等碑刻中累积史料，并总结中国文字的演变规律方面可谓得天独厚。而在下篇“义”部中，容庚也并没有使用西方的语言学、解释学等方法，而是本于许慎在《说文解字》中所提出的“六

书”，结合书法篆刻史料而加以阐释。尽管唐兰认为文字学本身是字形学，而不应该包含“音”和“义”，并对容庚以“六书”为“义篇”的做法颇有微词[注]，但唐兰所诉诸的意图，在于提醒我们看到容庚在文字学的科学性方面走得仍然不够远。换言之，唐兰有意把文字学与训诂学独立开来也好，容庚把字形和字义重新结合起来建立一门新的学科也罢，都是为建立一种现代“中国文字学”的不同方案。因此，这种分歧体现的只是两位作者共同走向现代过程中见解的不同，而不是“传统”与“现代”的对立。

容庚正是这样以现代学术体例并辅以对书法篆刻史料的发现和应用，推进了中国文字学从古典到现代，而又不失其本位的学科更新。这当然不是容庚一个人的功劳，在他之前，刘师培、朱宗莱、顾实、胡朴安、何仲英等人的著述，都在不同程度上为容庚《中国文字学讲义》的出场做了铺垫，对此容庚也在书中加以了说明。但我们更关注的是作为书法篆刻家的容庚的一些具体的分析，并且认为文字学研究者同时必须精通书法篆刻，才能增进对研究对象——古代文字的“同情之理解”，而这正是在当今专业化的背景下，许多文字学者所欠缺的。

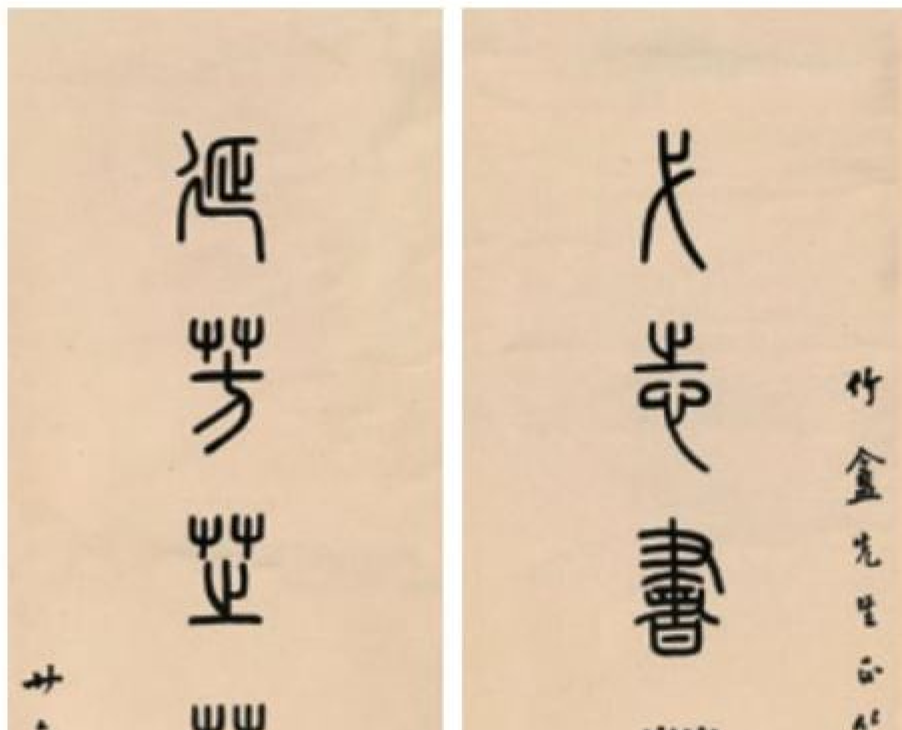
当然，《中国文字学讲义》还并不能够算是代表容庚文字学研究全部成就的一部专著，其中很多专题研究（如鸟书、石刻文字等）未能得到充分展开，也有许多论述只是“述而不作”。例如，容庚并未如此后唐兰那样，提出改“六书”为“三书说”这样耸人听闻的理论观点；也未像陈梦家那样在西南联大撰写的《中国文字学》讲义时，受到乃师闻一多的影响而提出许多有待证明的“大胆假设”。应该说，容庚所著只是一部平实的讲课稿，但其意义正在于把作者在书法篆刻领域中的实践经验和对古文字的见解，巧妙地融合进这部带有现代学术体系色彩的讲义中。尽管在追寻文字学研究的现代转型这一点上容庚所做的还是不自觉的，但这是一个重要的开端，它孕育了20世纪古文字研究在此后发展的诸多方向和可能性，也启发了此后的研究者对古文字研究进入现代新式学术的问题展开进一步的探究。

（四）《金文编》之独特价值

在容庚与书法篆刻关系密切的诸多研究成果中，篇幅最大的恐怕要首推《金文编》（1925年初版，中华书局1985年再版）以及此后整理完成的《金文续编》（1934年初版，中华书局2012年再版）。尤其是前者，这部厚书在今天已经成为许多书法篆刻专业创作者案头必备的工具书，其编纂之艰辛亦可想而知。这部早年完成的著作不仅使容庚少年得志，一举成名，从而在罗振玉的推荐下很快融入了北方的学术圈子；也成为古文字研究史上的一个里程碑，并且在20世纪中率先开辟了此后影响巨大的“文编”这种工具书的著述体例。只是囿于时局和精力，容庚本人所拟定的《甲骨文编》《石文编》《玺印封泥文编》《泉文编》《专（砖）文编》《瓦文编》和《匋（陶）文编》最终未能完成，但仅凭借上述两部著作已能奠定容庚在整个金石文字研究领域中的地位；并且这两部著述在学术界和书法篆刻界的影响都可谓巨大。20世纪金文入书法篆刻创作的勃兴，固然与乾嘉学术带动的碑学风气有关，但《金文编》一类新式字书的编撰和普及为创作所提供的方便亦可想而知。

相对而言，很可能这种字书对于仰仗篆文进行的篆刻领域的影响要比书法领域还大。而与此前篆刻中常用的工具书如《六书通》《说文古籀补》和流传甚广的《汉印分韵》等相比，《金文编》《金文续编》不但在极大程度上提高了释读的正确率，减少了讹误，并且也给此后篆刻创作打开了视野。一时间，以金文入印的风气大兴，北京的寿玺、简经纶、闻一多，浙江的王禔、沙孟海，山东的蒋维崧，岭南的商承祚等人，无不兼通文字学与篆刻，宗秦法汉，追溯源头，以金文、甲骨等入印，一扫流派印积习，这在某种程度上与20世纪金文研究的进展不无关联。并且与20世纪日本学者引领书法篆刻类工具书编纂之风气不同，容庚著作的内容和体例都是带有原创性的而不是因袭模仿，可以说其本人正是“文编”这一著述范式的实际开创者。

众所周知，“文编”的工作要比“文存”“文录”等具体技术性的工作更复杂、更具体，且当时罗振玉1937年编的《三代吉金文存》（中华书局2005年再版）这一重要资料尚未出版，好在容庚编纂之《金文编》，有舅父邓尔雅所藏大量的金石拓本、书籍、印谱，以及《说文古籀补》《缪篆分韵》等字书作为前车之鉴，仍然能够对其所掌握的资料做到得心应手。这是他能够以东莞一中学教员的身份得到罗振玉赏识的一个重要原因。并且，《金文编》还只是容庚对金文资料进行汇编的上半部，即三代之部；而事实上金文在汉代仍然有大量遗存，这些在罗振玉《三代吉金文存》所不收录的资料，自应辑成一下卷，即秦汉之部。显然这一时期的资料收集工作难度更大。但彼时容庚已有《金文编》的编纂经验，并借北上并任职故宫博物院古物鉴定委员会、中央研究院之机，得以遍览北京故宫武英殿、宝蕴楼及民间所藏彝器，使得他于1931年编成《秦汉金文录》（中华书局2012年再版）并由中研院史语所出版。此书与罗振玉编《三代吉金文存》恰成金文资料双璧，而与罗著之仅收拓片而无考释、甚至器名与拓片在排版时并未一一对应相比，容庚的《秦汉金文录》就显得翔实和清晰多了。在此基础上完成的《金文续编》也无疑更加令人信服。



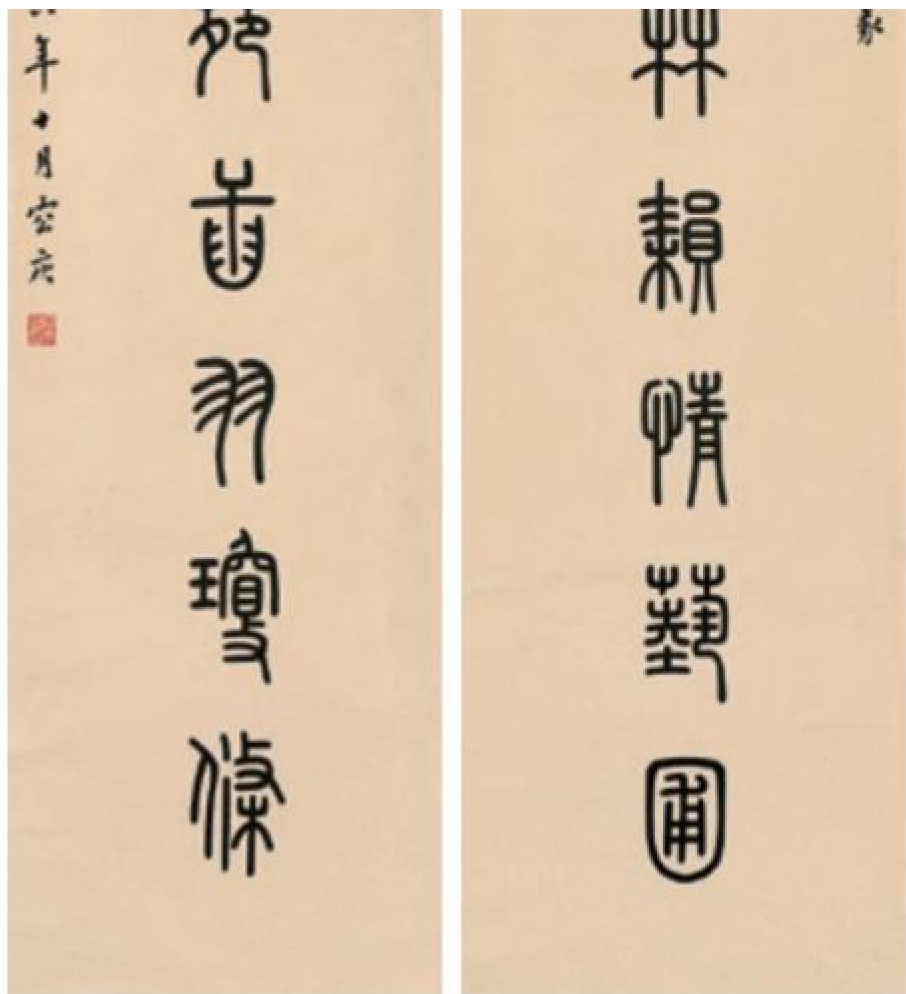


图11-5 容庚 《戈志延芳联》

（五）专题研究及其他

对于容庚来说，既已从金石篆刻转入专门的文字学研究，那么不管是《文存》《图录》《文录》还是《文编》这样技术性、资料性的著述显然不是其最终归宿之所在，撰写出专门的研究专论或许才是其抱负所在。因此，即便《秦汉金文录》的资料之完备已经胜出乃师的《三代吉金文存》一筹，并且《金文编》《金文续编》在书法篆刻界也产生了重大的影响，但或许1941年在哈佛燕京学社出版的史学专论

《商周彝器通考》才是他自认为比较重要的学术著作。与之相类似的文字学、与书法篆刻关系更密切一些的作品，则是发表在《燕京学报》上的《鸟书考》和发表在《岭南学报》上的《飞白考》两篇长篇专论。这两篇专论不但有详尽的史料梳理，而且取史籍文献之记载与出土实物进行对照，既体现出王国维所谓“二重证据法”在文字学研究中的用武之地，也体现出容庚作为书法篆刻家在解读古代文字时独到的艺术感觉与修养，在此基础上对鸟书、飞白两种中国书法史和中国文字史上具有重要地位，但人们长期以来语焉未详的装饰性字体的艺术和学术价值进行了审慎的定位。两篇文章没有理论上的综述，而是直接从文献入手考证爬梳，史料详备、图像丰富，使得其自有充分的说理、理论依据。

当然，容庚在书法篆刻方面的研究不仅仅限于先秦、秦汉金文这一个领域。除金石、文字学之外，他对于刻帖、绘画研究亦饶有心得。但是容庚自己似乎也并不重视他在金石方面的研究成果，他说：“金石之干燥无味，终不若书画之足供怡悦，于是治书画之日渐多于金石矣。”[注]在晚年与门人的谈话中，他也自认为中华人民共和国成立后所撰之四大卷《丛帖目》并非学问，而仅是出于个人书法兴趣的资料汇编，从而给后人的研究和鉴藏工作做了资料的积累。诸如这些“夫子自道”在体现出某种自谦甚至自嘲的同时，似也不无包含某些实情。

只是对于我们来说更重要的是，只有从容庚早年的篆刻学习，以及由此而在少年时得以博览舅父邓尔雅所藏金石文字书籍这一入手点来观照容庚此后的学术研究历程，并不断地将其等身的著述与书法篆刻这一“初衷”和其晚年作为学者书家的“归宿”相联系，发现其中内在的逻辑关联，才能真正做到“知人论世”。而以容庚作为一个个案，经由书法篆刻的视角来审视文字学这一古典之学在现代学术体制中的定位与融合，也更有利于我们看清书法篆刻研究在整个中国学术研究现

代化进程中所扮演的历史角色。这些显然是比对其具体著作进行解读本身更有兴味的事情。

二、商承祚："学术"与"艺术"的相伴相生

商承祚与容庚长达大半生的交游在学苑传为佳话，两人在文字学研究领域的成就亦可堪称齐名。更重要的是，二人同是20世纪在篆书、隶书或篆刻领域执牛耳的大家。两位同出自罗振玉门下的岭南学人分享了太多的共同点，他们不仅同时从事文字研究并兼擅书法篆刻，在学术履历上也不乏相似之处：无论是早年共同就学于北京大学研究所国学门的同窗经历（商承祚未毕业）还是晚年共同执教、生活于中山大学的同事之谊，使得二人终身为同道。然而也正因此，比较、分析二人在研究领域、研究方法和学术主张方面的同异，才成为一件有意义的学术史工程。因此，把容庚和商承祚并置在一起论述是有意义的。

（一）甲骨研究的学术旨趣

商承祚小容庚8岁，但二人都可谓是"大器早成"，容庚1922年携《金文编》初稿北上天津问道于罗振玉，商承祚也是在其21岁时完成了《殷虚文字类编》。两部字书的相继问世，宣告了王国维所谓"今世弱冠治古文字学者，余所见得四人焉，曰嘉兴唐立庵兰，曰东莞容希白庚，曰胶州柯莼卿昌济，曰番禺商锡永承祚"中的岭南二家已经在学术上崭露头角。[注]而这两部字书的选题，似乎从一开始就确定了他们二人后来不同的主攻方向：容更侧重于三代，后延伸至秦汉之金文；而商承祚则青睐于殷墟甲骨。当然，与容庚类似，商承祚的学术研究

也并不仅限于某一种字体之具体研究领域，在考古学、历史学、文物学、简帛学等方面，商承祚都有不同数量的研究成果，但无论是论及其学术入手点，还是其贡献最多之方面，恐怕甲骨研究都首当其冲。

这种关注领域的分歧与二人不同的家学渊源和学术兴趣有关。如果说容庚是“由篆刻而金文”，那么商承祚则是从一开始就对文字本身产生兴趣，并从这种文字学的兴趣出发，最终成为一代篆书大家的。对于篆刻，商承祚虽然也时常为之，但他显然对篆书的兴趣更大一些，在篆刻方面他的收藏之名似乎超过了其创作本身。商承祚的藏印，早在1936年便辑为《契斋古印存》，在该书“序”中，商承祚也明确表示因自己“专攻甲骨文字”而于印事“未暇致力”。[注]比较而言，相对于龟甲上的初期文字，三代之金文的确以其线条饱满、造型多变而天然地更适合于入印，因此从篆刻入手的容庚之选择金文；而从文字本身入手的商承祚之选择甲骨文，便与其学术兴趣相契合了。而两人毕生的友谊也不能不说与这分明的学术分工有关。按照商承祚在《我的大半生》一文中的自述，当罗振玉向其推荐乡贤容庚之时，其所出的第一个念头并非二人的共同点，而正是研究领域的相异之处：“我一听，高兴极了，心想，我搞甲骨文，他搞金文，商周联系上了，又是同乡，志趣相若，不易得也。”[注]

商承祚之主要侧重于甲骨，一方面是由于清代乾嘉朴学在古文字（特别是《说文》）研究方面所奠定的后世文字学的基础，另一方面则是由于20世纪以来新出土文物、文献客观上为这一古老的学问成为显学提供了资料上的保障。如其本人在《殷虚文字类编序》中所言：“承祚年未弱冠，即嗜古文字之学。顾见闻孤陋，惟抱许氏《说文》，薛氏《钟鼎款识》阅读，以为文字之源尽于此矣。少长出游，始知近世彝器之出土者数十百倍于宋代，又知有甲骨文字出于近二十年中，顾皆不得见。”[注]因此，20世纪初年即多有治文字学的学者出版了一批奠定学术范式的重要作品，刘鹗、罗振玉、王国维即是其中开宗立派的人物。但随着学术研究的推进，这些前辈学人的文字学研

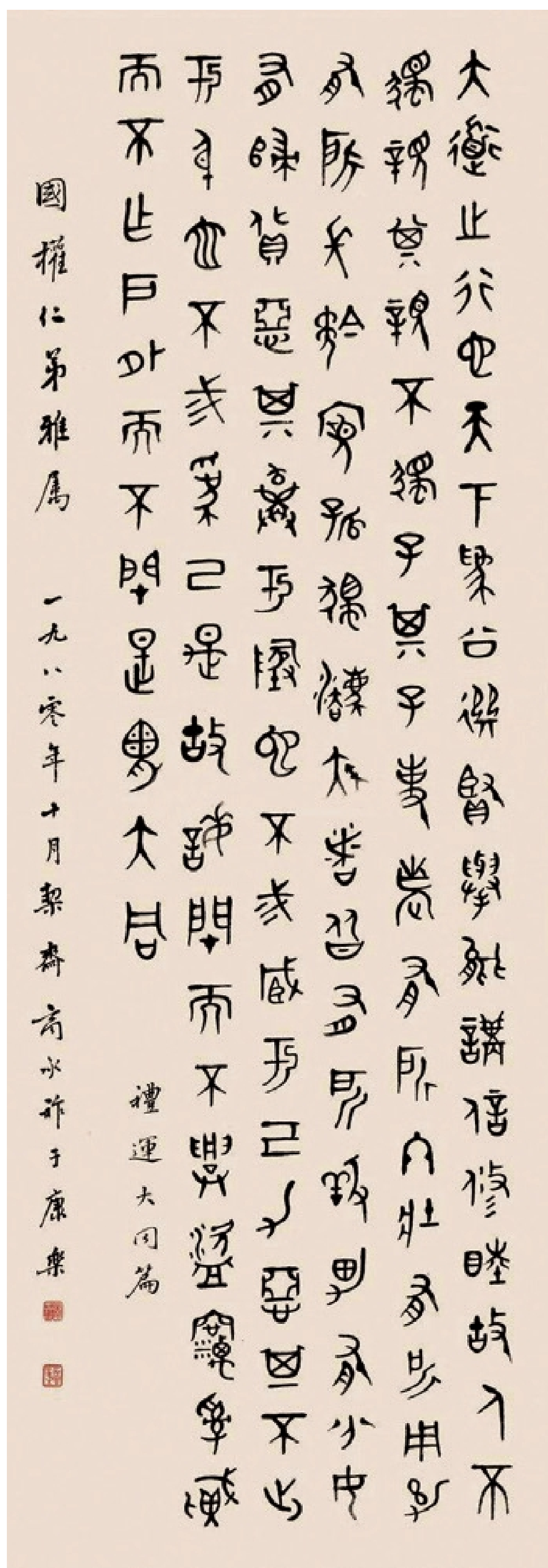


图11-6 商承祚《礼运大同篇》

究也逐渐显露出不同的兴趣和取向。如商承祚所看到的，在甲骨研究中，如果说罗振玉是“偏重文字一方面”的话，那么王国维则正可谓“注重历史的一方面”。㊟作为罗振玉的及门弟子，又长期在中文系执教的商承祚，自然在文字本身方面用力最多；然而也正因如此，才使得商承祚的文字学研究比较自然地与书法篆刻结合在了一起。

（二）研究方法：从“以形为主”到“形义结合”

或许也正是因为这种默契的分工，使得容庚在甲骨文研究方面只发表了《殷契卜辞附释文及文编》和《甲骨学概况》以及几篇书序，这些成果无论是篇幅还是深度都不能与其金文研究相颉颃；而商承祚则在金文研究方面虽撰写过《古代彝器伪字研究》以及与容庚商榷的《评宝蕴楼彝器图录》，并编纂了《十二家吉金图录》和《浑源彝器图》（与福开森合作）等，但这些著作在书法界和学术界的影响力显然也无法与容庚那些几部大部头的文编相提并论。除此之外，二人在

其他学术领域中也有不同的建树：容庚兼重书画，商承祚则在书、画之间专攻书法，并且对秦隶和二王书法情有独钟，甚至还参与了“兰亭论辨”。中华人民共和国成立后，容庚编写了《丛帖目》，商承祚则编了又一部字书《石刻篆文编》。对于容庚所热衷推进并提出了具体方案的简化字和文字改革，商承祚则似乎略显保守。不过，容庚与商承祚二人除了研究领域稍有不同，在著作体例和写作风格上有高度的相似性，只有在细查之下，才能体会出二人在研究方法上的细微差别。









图11-7 商承祚《古代彝器伪字研究》金陵学报抽印本1934年

例如，同是从“文编”入手，但商承祚似乎更自觉地开始反思这种著述体例在文字学研究中的某种局限性。1936年发表的《研究甲骨文字应该注意的一个问题》是一篇难得一见的谈论方法论问题的文章。

在该文中，商承祚指出像“文编”那样，把早期汉字孤立于语境之外加以识读的方式既不可靠，也不可能。他说：

> 认甲骨文的字还有问题吗？只要一个一个拿个体书考释洽当已后，还有什么读不通顺呢？这句话好像很有理由，其实不然，这是已先的思想，从前的歧路，现在我们应该改变方法，就是注意此字的文义，在全篇或一句的讲解，为研究甲骨文的一个重要问题。注

在后来为门人陈炜湛《甲骨文简论》作序时，商承祚借对门人的肯定，再次强化了自己的这一看法：

> 在具体分析甲骨文的形体结构特点时，又重点阐述异字形这一学者尚少论及的特殊现象，又具体分析甲骨文字形体与意义的关系，指出不能仅仅根据甲骨文的字形望文生义地断定其在当时的含义，据以推断商代的社会生活，而必须努力辨明各个字在句子或词组中所具有的含义。注

由于倡导“以义为主”而与“以形为主”的传统研究方法拉开了距离，商承祚的做法不可能不在甲骨学界引起一定的争议。1978年，于省吾撰写《甲骨文字释林序》时，还不忘把类似的想法讥讽为“唯心主义不可知论”，并认为“望文生义”的做法与单纯依靠字形的客观存在而进入研究，是“唯心主义”与“唯物主义”之争。于省吾认为：“留存至今的某些古文字的音与义或一时不可确知，然其字形则为确定不移的客观存在。因而字形是我们实事求是地进行研究的唯一基础。”尽管也许于省吾的批评并非直接针对商承祚的研究，但毕竟让我们看到同样采取“考释”的体例研究甲骨文的于、商二人，其实见解和立场都是不尽相同的。只是在研究成果的数量方面，仅仅写作了几篇考释文章的商承祚，恐怕是无法与撰写出《甲骨文字释林》的于省吾相比的。

应该说，商承祚强调甲骨文考释的“形”与“义”的结合，与于省吾强调“形”至高无上的合法性的做法，在研究实践中都是有启发的，也不应该对立起来。一如中国思想史上的“今古文”或者“汉宋之争”，其实论争双方在不同的历史情况和研究进展下都有不同的用武之地，用其中任何一种主张去否定对方都是不明智的做法。并且，作为“罗王之学”的传人，商承祚的研究方法与王国维研究金文的方法也是一脉相承的，这种主张其实并不是孤立研究文字，而是把文字研究与历史研究相结合。早在王国维撰写《毛公鼎考释序》中便提到：

> 文无古今，未有不文从字顺者。今日通行文字，人人能读之，能解之。《诗》、《书》、彝器亦古之通行文字，今日所以难读者，由今人之知古代，不如知现代之深故也。苟考之史事与制度文物，以知其时代之情状；本之《诗》、《书》，以求其文之义例；考之古音，以通其意之假借；参之彝器，以验其文字之变化，由此而之彼，即甲以推乙，则于字之不可识、义之不可通者，必间有获焉。注

王国维所使用的这种研究方法，主张将文字与历史背景结合起来考释，而非孤立地论其形，应该说是有积极意义的。这自然对容庚、商承祚等后学产生了积极的影响——无论是容庚分“形”与“义”二部撰写《中国文字学讲义》，还是商承祚在这里提出的“一个重要问题”，都应该说是有积极意义的。只是在后来许多领域的研究实践中，这种方法被理解为一种“大胆假设”，如受业于王国维任导师的清华学校的闻一多，就在很大程度上在其研究中发展并推进了这种方法，尽管其研究往往因为缺乏一个“小心求证”的环节而屡屡为人所诟病。其实在甲骨学领域中，对这种方法应用得最彻底的应该说还是唐兰。在其《古文字学导论》中，唐兰将“推勘法（寻绎文义）”与“对照法（与近代文字相比较）”、“偏旁分析”与“历史考证”并列为四种辨明古文字形

体的方法。显然这种“屈形以就义”的研究方法颇为于省吾所不喜，但其中合理的成分亦被于省吾以“唯心主义”的框框给屏蔽掉了。

相对于过于“迂想妙得”的闻一多及其后学陈梦家，以及擅于在研究中提出新的理论论点的唐兰，商承祚在甲骨文考释和研究实践中的做法可谓不温不火，恰到好处。其在重“义”的同时而没有忽视“形”，也属于一种对清代考据学式“无征不信，实事求是”精神的持守，因而是有学术史价值的。并且更重要的是，商承祚在研究中已经意识到单纯依靠“字编”这种自己早年的努力，虽有益于书法篆刻创作者识读、使用古文字，但这只能把学界既有的研究成果、考释结果提供给读者，而不能靠这种体例本身推进对于甲骨文的研究。因此商承祚意识到，甲骨文字研究没有“字编”这一基础性的工作是不行的，但单纯依靠“字编”也是不够的，并在此基础上提出甲骨文的研究与识读必须联系文字所处的句、段、篇章的具体语义环境，自有其特别的用意。这一点，恐怕是为只从事文字考释而未编过如此大规模“字编”的于省吾所不理解的。

（三）学术视野的选择与局限

当然，无论怎样强调“语境”和“语义”，与主流文字学者不同，作为书法篆刻家的商承祚之关注点还是放在文字本身。这在使他的文字研究很好地为其书法篆刻创作提供了取法资源的同时，似乎也限制了他的才情在理论方面的体现与发挥。这突出地体现在，商承祚对20世纪甲骨和古文字学界形成热点的郭沫若、董作宾之“甲骨分期”，唐兰、陈梦家引起轩然大波的“三书说”以及后来张政烺的“数字卦”等重要理论问题竟未发表个人的见解，也未从甲骨文的文辞、历史背景等出发对整个商代文史、社会与宗教问题进行一般性的研究，以至于在

吴浩坤、潘悠于20世纪80年代撰写《中国甲骨学史》时，竟然未能为商承祚这一甲骨大家设置专门的章节，这终究是有些遗憾的。

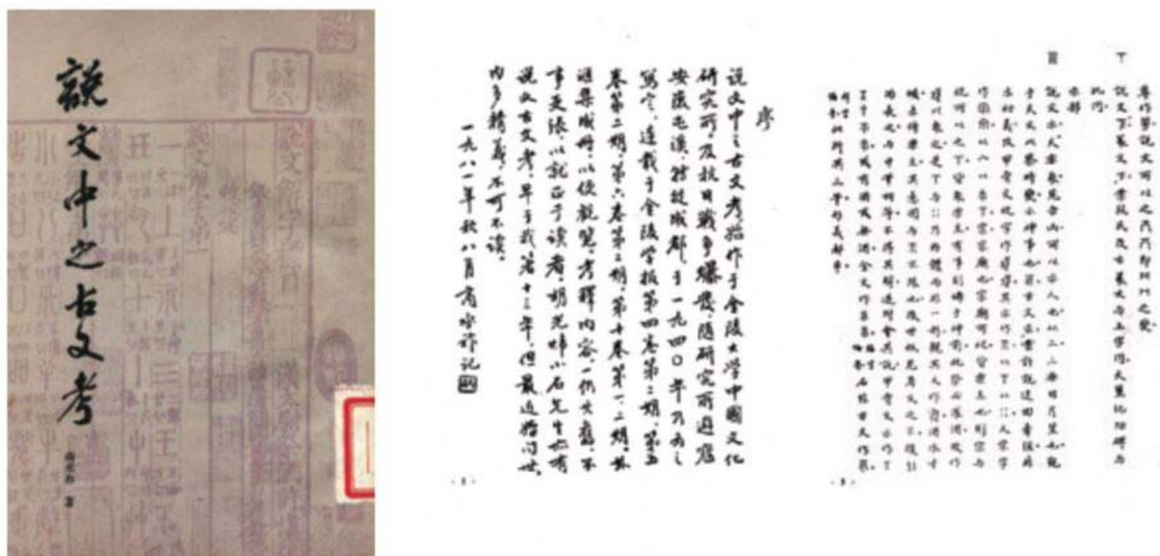


图11-8 商承祚《说文中之古文考》上海古籍出版社1983年

除此之外，商承祚的甲骨研究在视野上还是有明显的局限。他充分重视了罗、王一系的研究成果，甚至专门审视了美国人福开森的收藏的同时，对于20世纪以来其他欧美、日本汉学家在甲骨文研究领域取得的进展关注不多。其实，中国文字学者与日本汉学家的交流早在罗振玉、王国维时代就已经蔚为大观，以内藤湖南等为代表的“京都学派”在文字学、文献学研究方面取得了许多重要的成果，并且后继者代不乏人。仅以书法相关领域为例，早在1931年，日本人中村不折编纂的《书道全集》（第一卷）中，就已收入97片甲骨文；1940年，梅原末治的《河南安阳遗宝》也对甲骨文进行了及时的绍介。此后50年代以来，贝冢茂树、伊藤道治等学者，陆续对甲骨学界提供了个人的研究成果；而李棪、饶宗颐等岭南学者也及时对欧洲、北美所见甲骨文进行整理并在香港发表。[注]并且除早年因任教于金陵大学而与福开森的交往外，商承祚晚年似也未与吉德炜（David N. Keightley）、夏含夷（Edward L. Shaughnessy）等在甲骨、金文研究领域卓有成就的美国汉学家展开学术交流与互动。可以说，对于上述这些海外甲骨学研

究的进展，商承祚似乎并没有关注和追踪的热心，他最终也没有将自己零散的甲骨文字释读扩展成于省吾那样的“释林”，甚至在研究成果的数量方面也大大逊色于近在咫尺的容庚，这也是一个不争的事实。

还有，20世纪可谓“地不爱宝”，新文献书迹资料不断出土，为文字学者开辟了广阔的用武之地。无论是商承祚还是郭沫若等同时代的学者都概莫能外。尤其是20世纪后半叶，在40年代开始对长沙楚文化研究产生越来越高的兴趣的同时，商承祚也利用新出土材料发表了大量长沙考古、文物研究的论文；在“兰亭论辨”中，他也不忘对新出土的“王、谢墓志”乃至木简与《兰亭》的关系提出自己的看法，并以书法家的身份提出东晋时期的字体已经完全脱离了所谓“隶书笔意”，以此向郭沫若“发难”。然而以当今学术界之显学简帛研究的情况来看，当今学者似乎更加重视这些新出土文献材料的思想性价值，文字学者与思想史学者的合作空前密切，利用新出土文献材料“重写学术史”甚至成了很多文字学者的共识，反而像商承祚那样专注于器物文字本身的研究已经难以成为主流。

（四）书法篆刻研究与创作

尽管20世纪80年代以来商承祚以书法闻名于世，但不同于沙孟海那样在高校中培养书法专业的研究生，他直接以书法为对象的研究论著并不多见。除了前面提到刊登于国统区重庆的《书学》这份抗战期间以土纸印刷的杂志上的《说篆》，以及“兰亭论辨”中书生气尚浓的《论东晋的书法风格并及兰亭序》二文外，仅见一些评述、评论性质的短文及书序，其内容初看似卑之无甚高论，但其艺事主张往往能从其中得见，亦与其学术观点相映生辉。如在《契斋古印存序》中，商承祚从“学术价值”与“艺术风格”两方面对所藏先秦、秦汉古玺进行价值评判：“余握椠挟书，余力集古，志在有裨学术，不暇侈慕收藏……

于古玺文字新颖者，官印之符合史地者，私印之形制奇诡姓名罕见者，皆所偏重，至平凡之印，亦皆以文字精湛者为标准，赝刻劣品，概从芟夷……”[注]不同于一般文字学者之重学术价值而轻艺术价值，亦不同于书法篆刻家之片面求诸形式美，商承祚对古玺印的收藏，似乎也可见出一位精通书法篆刻之艺的学者，或者说一位通晓文字学的书法家的独特趣味，而这种趣味又不可能不体现在其学术研究与创作的取向中。


此豈所及料哉
楚桼棺一則
楚墓所出桼棺闓而未見㒸鄉人多迷信非搯後仍埋墓中卽棄置壙外任人擊毀析以爲薪至可惋惜聞浣估藏一棺桼未盡抌二十五年十二月出小吳門外荀家沖墓有椁同出者木伏虎二木魚二桼豆二戈二劒一有桼鞘桼木器售之海上聞已流入異域棺四隔方桼黑黃色僅殘抌十之一二計面長一公尺九十五公分五公釐寬五十公分八公釐高四十公分三公釐底

長沙古物聞見記　卷上　桼　十五　金陵大學

29


長一公尺九十四公分寬五十公分二公釐容長一公尺七十六公分六公釐深三十四公分二公釐寬三十公分九公釐和厚九公分五公釐兩墻及底厚八公分二公釐棺無蓋以四木版掩之共長一公尺九十二公分五公釐寬度各版不一且不平直由四十三公分至四十九公分五公釐厚二公分前後兩版其一旁作◻形棺若無蓋則何以斂百思不得其解長沙一炬輿浣居同毀于火矣
楚桼匳二則

中國文化研究所

30

图11-9 商承祚《长沙古物闻见记》《续记》中华书局1996年

作为书法篆刻家的商承祚，不仅在创作中对篆隶下功夫尤深，能写甲骨、金文，也能作秦隶、小篆，就连其不善草书这一点，也正体现的是他的“书”与“学”之不可分离的相关性。在其关于书法的有限论述中，也多次申述书法、篆刻与文字学之间的联系：“写篆而不读篆书（此处指识篆、研篆的历代字书，而非字体名称——引者注），犹童蒙离乎影本而不知着墨。……我国对于一切艺术，首重气韵，读多见

多以孕育，下笔自有千古，而不流于凡庸。秀韵柔弱，笔墨不辍，犹可勉强，庸俗粗犷，无法救药，苏轼谓‘百病有药医，惟俗不可医’。至哉言乎！”[注]这种“气韵”，也正是商承祚平实温润的学术研究及其特点鲜明的“学者书法”所追求的境界。

结语

倘若单纯以文字学学术成就来衡量，容庚、商承祚在整个20世纪文字学史上并非最为显赫。本文之截取二位加以讨论，也绝不等同于认为他们是20世纪最为重要、贡献最大的文字学家。然而，当我们把视角和立场从文字学转向书法学，特别是古文字研究与书法篆刻创作的学术互动来看，二人与众不同的意义就显现了出来。两位学者都与书法篆刻有着不解之缘，他们二人都有篆书、篆刻创作实践，甚至可以说正是由书法篆刻转入金石学、文字学研究，因篆书、篆刻创作而产生了金石文字研究之需要。时至今日，如果书法篆刻领域的学者能够在容、商等前辈学者业已取得的成就的基础上继续有所推进的话，未尝不可看作是书法篆刻研究自身学科化建设的“题中应有之义”。

所幸的是，21世纪以来，书法篆刻界与文字学领域的互动空前加强了，简帛研究成为人文学科领域新一轮的学术热潮，各高校甚至以竞相收藏先秦简帛为能事。特别是在敦煌学、简帛学、碑别字等领域，书法学者也做出了重要的成绩，一般文史学界也开始关注书法学领域学者的古文字研究成果。在吉林大学、山东大学等文字学学术重镇，都有一批青年书法学者开始关注到文字学研究也是书学研究的必要组成部分。这些都充分说明了文字学与书法篆刻学之间的关系重新得到了加强，而古老又面临新机遇的文字学科也必在书法篆刻研究与实践者的参与下，在未来更进一步完成自身的现代化转型。

---

1. 容容斋（容庚）《雕虫小言》，《小说月报》1919年第10卷，第3、4期。
2. 容庚《甲骨文编序》，容庚《颂斋述林》，北京：中华书局，2012年，第819页。
3. 容庚《甲骨文编序》，容庚《颂斋述林》，北京：中华书局，2012年，第819页。
4. 容庚《甲骨集古诗联序》，容庚《颂斋述林》，第823页。
5. 容庚《甲骨集古诗联序》，容庚《颂斋述林》，第823页。
6. 容庚《颂斋吉金图录序》，容庚《颂斋述林》，第798页。
7. 容庚《中国文字学》，北京：中华书局，2012年，第324-325页。
8. 容庚《金文续编序》，容庚《颂斋述林》，第791页。
9. 参见祝帅《“汉字革命”中的“书法情结”——以钱玄同“五四”时期的书法活动和书法思想为中心》，《美术观察》，2010年第7期。
10. 容庚《中国文字学》，第8页。
11. 唐兰《中国文字学》，上海：上海世纪出版集团，2005年，第6页。
12. 唐兰《古文字学导论》，济南：齐鲁书社，1981年，第7-8页。
13. 唐兰《中国文字学》，上海：上海世纪出版集团，2005年，第4-5页。
14. 容庚《倪瓒画真伪存佚考》，容庚《颂斋述林》，第235页。
15. （清）王国维《商承祚殷虚文字类编序》，转引自商承祚《甲骨文选读序》，商承祚《商承祚文集》，广州中山大学出版社，2004年，第502页。
16. 商承祚《契斋古印存序》，商承祚《商承祚文集》，第217页。
17. 商承祚《我的大半生》，商承祚《商承祚文集》，第532页。
18. 商承祚《殷虚文字类编序》，商承祚《商承祚文集》，第3页。
19. 商承祚《研究甲骨文字应该注意的一个问题》，商承祚《商承祚文集》，第90页。
20. 商承祚《研究甲骨文字应该注意的一个问题》，商承祚《商承祚文集》，第91页。
21. 商承祚《陈炜湛甲骨文简论序》，商承祚《商承祚文集》，第506页。
22. 转引自吴浩坤、潘悠《中国甲骨学史》，上海：上海人民出版社，2006年，第112页。
23. 转引自吴浩坤、潘悠《中国甲骨学史》，上海：上海人民出版社，2006年，附录二“甲骨著录简表（已刊部分）”。
24. 商承祚《契斋古印存序》，商承祚《商承祚文集》，第217页。
25. 商承祚《说篆》，商承祚《商承祚文集》，第206页。

作者简介

丘新巧 号未堂，广东新丰人。武汉大学文学学士、哲学硕士。中央美术学院书法博士，中国书法家协会会员，上海师范大学美术学院副教授，著有《书法：18个关键词》（合著）、《姿势的诗学：日常书写与书法的起源》。

王义军 1978年出生于安徽宣城，2003年毕业于中国美术学院书法篆刻专业，取得本科学位，同年入四川音乐学院美术学院任教。2016年毕业于中国美术学院美术史专业，取得博士学位。现为四川音乐学院美术学院国画系副教授。书法作品被中国美术馆、江苏省美术馆等机构收藏。

尚天潇 1976年生于江苏。中央美术学院书画比较研究博士，中央美术学院国画花鸟专业硕士，中国美术学院书法篆刻专业学士。现为西泠印社社员，中国书法家协会会员，任教于四川美术学院。

马超 1984年2月生，吉林省松原市人，中央美术学院人文学院书法理论博士研究生，师从邱振中教授。

周勋君 中央美术学院文学博士，北京师范大学艺术学博士后，中央文史研究馆书画院民国书画史钩沉课题组研究员。欧美同学会中国留学人员书画家协会顾问，中国书法家协会会员。著有《清代书法批评中对形质的描述及其相关问题的研究》（专著）、《书法：18个关键词》（合著）、《书法艺术语言鉴赏》（合著）、《书法：从现象出发》（编著）等。文章见于《新美术》《美术观察》《中国书法》《书法》《当代中国书法论文选》等期刊、文集。

陈亦刚 1974年生于江西赣州。1991—1995年就读于江西师范大学物理系；2000—2003年就读于广州美术学院，中国古代绘画理论硕士；2013—2016年就读于中央美术学院，书法理论博士。现为大理大学艺术学院讲师，同济大学古典书院讲师，《东方艺术·书法》编委。

王方垦 又名王客。1976年10月生于浙江台州。2003年毕业于中国美术学院书法系，获文学学士学位，2009年中国美术学院书法系获艺术学硕士学位，2013年考入中央美术学院造型艺术所攻读博士学位，师从邱振中教授，2016年获博士学位，任教于上海师范大学美术学院。现为中国书法家协会会员，西泠印社社员。

龙友 字镜堂，生于1984年9月，江西永新人。中央美术学院博士生，师从邱振中教授。中国书法家协会会员，中国书法家协会首届国学班成员，全国代表性中青年书法名家个案研究会成员，南昌市青年联合会常委，江西省民间文艺家协会理事，江西省书法家协会理事，南昌市文学艺术院副院长，南昌市书法家协会副主席兼秘书长。

祝帅 博士，北京大学研究员、博士生导师。2003年起，先后任教于中央美术学院设计学院、中国艺术研究院美术研究所及北京大学新闻与传播学院，历任助理研究员、副研究员、研究员。2009年起，连续三届蝉联全国书学讨论会最高奖。2012年以来，被文化部、中国文学艺术界联合会、中国书法家协会、中国美术家协会分别授予“中国文联文艺评论奖”“中国书法兰亭奖（两届）”“中国美术奖”三个中国造型艺术界最高奖项。

后记

谭振飞

2015年，我忝任《东方艺术·书法》杂志主编一职，在工作中，我感受到新一代创作、研究人员的出现，正在对书法领域的现状发生改变。

“当代书法研究丛书”反映了他们最新的创作、研究成果。

只要翻一翻目录或是插图，就会发现“当代书法研究丛书”中的文章涉及的范围非常广阔，从书法理论、书法史、书写技法到书法欣赏等等。在理论研究上，这些文章从当代人文思潮中引入新的视角，在书法史研究中注重发掘此前被忽视的材料，而在书法批评上，则保持了一种严肃写作的态度。文章的作者大多为中国美术学院、中央美术学院等高等院校书法相关专业博士，从这个角度，可以说“当代书法研究丛书”是近三十年书法专业教育成果的一个缩影。

当前文化界对书法的讨论渐多，书法教育日益繁盛。但由于时代的变迁，对于书法究竟是什么，如何欣赏书法，学习书法的方法与途径等等，还存在不少以讹传讹、莫衷一是的观点和看法。在此我愿意把这些新的研究成果推荐给关心书法的人们——包括书法专业创作、研究人员以及对书法有兴趣的所有读者。我深信这些研究对我们认识、理解书法将带来新的启迪和帮助。

中央美术学院教授、博士生导师邱振中先生为丛书撰写了前言，邱先生以深刻、睿智著称，在这篇短文中，他提出“让书法成为中国文化研究的重要领域，从书法出发对中国的艺术、文化、哲学进行反

思，并推动有关领域的进展”的宏愿，我们深知，他数十年来为此不懈努力。在此对邱先生表示由衷的敬意和感谢。

最后，感谢中信美术馆执行馆长曾孜荣先生，中信出版社编辑徐芸芸女士、王琳女士的努力，使丛书得以顺利出版。

2018年6月16日